



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DAS ARTES**

ALEXANDRE AUGUSTO CORREA PIMENTEL DAMASCENO

A BATUCADA FANTÁSTICA DE LUCIANO PERRONE: sua
performance musical no contexto dos arranjos de Radamés Gnattali

CAMPINAS
2016

ALEXANDRE AUGUSTO CORREA PIMENTEL DAMASCENO

A BATUCADA FANTÁSTICA DE LUCIANO PERRONE: sua
performance musical no contexto dos arranjos de Radamés Gnattali

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas para obtenção do
título de Mestre em Música, na Área de Concentração:
Música: Teoria, Criação e Prática.

Orientador: Prof. Dr. Paulo José de Siqueira Tiné

Co-Orientador: Prof. Dr. Fernando Augusto de Almeida Hashimoto

Este exemplar corresponde à versão
final de Dissertação defendida pelo
aluno Alexandre Augusto Correa
Pimentel Damasceno, e orientado
pelo Prof. Dr. Paulo José de Siqueira
Tiné.

CAMPINAS
2016

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

D18b Damasceno, Alexandre, 1971-
A batucada fantástica de Luciano Perrone : sua performance musical no contexto dos arranjos de Radamés Gnattali / Alexandre Augusto Corrêa Pimentel Damasceno. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Paulo José de Siqueira Tiné.
Coorientador: Fernando Augusto de Almeida Hashimoto.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Perrone, Luciano, 1908-2001. 2. Bateria (Música). 3. Percussão (Música). 4. Música brasileira. 5. Performance (Arte). I. Tiné, Paulo José de Siqueira, 1970-. II. Hashimoto, Fernando Augusto de Almeida. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The fantastic grooving of Luciano Perrone : his musical performance in the context of the arrangements of Radamés Gnattali

Palavras-chave em inglês:

Perrone, Luciano, 1908-2001

Drum

Percussion music

Brazilian music

Performance art

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Paulo José de Siqueira Tiné [Orientador]

Leandro Barsalini

Marcelo Silva Gomes

Data de defesa: 15-08-2016

Programa de Pós-Graduação: Música

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

ALEXANDRE AUGUSTO CORREA PIMENTEL DAMASCENO

ORIENTADOR(A): PROF. DR. PAULO JOSÉ DE SIQUEIRA TINÉ

CO-ORIENTADOR(A): PROF. DR. FERNANDO AUGUSTO DE ALMEIDA
HASHIMOTO

MEMBROS:

1. PROF. DR. PAULO JOSÉ DE SIQUEIRA TINÉ
2. PROF(A). DR(A). LEANDRO BARSALINI
3. PROF(A). DR(A). MARCELO SILVA GOMES

Programa de Pós-Graduação em Música na área de concentração Música:
Teoria, Criação e Prática do Instituto de Artes da Universidade Estadual de
Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca
examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 15.08.2016

Dedico este trabalho aos meus queridos
pais, Daniel e
Maria Esther Damasceno.

Agradecimentos

Agradeço aos meus eternos pais pela oportunidade de aqui estar.

Agradeço à minha amada esposa, Tatiana, pela cumplicidade e apoio à profissão que escolhi, pela força e incentivo nos momentos em que fraquejei e pela colaboração na “confeção” e criação dos nossos três pequenos grandes homens.

Ao Matheus, Vinícius e Lucas, meus pequenos grandes homens, que me motivam diariamente a me tornar um ser humano melhor.

Ao meu querido amigo e professor, Orlando Mancini, por me mostrar, pelo exemplo, que, somente através deste, podemos tocar as pessoas ao nosso redor.

Aos meus queridos professores, Zé Carlos da Silva e Sérgio Gomes, pela música, paciência e carinho, que sempre espargiram durante o período em que os tive por perto.

Ao meu caro professor e orientador, Paulo Tiné, pela confiança que depositou em mim e pelo seu auxílio, imprescindíveis para a realização deste trabalho.

Aos meus grandes amigos - músicos e professores -, Rafael dos Santos e Edu Hebling, que gentilmente participaram e ajudaram no processo da performance desta pesquisa.

E aos queridos professores da banca, Marcelo Gomes e Leandro Barsalini, por colaborarem com suas inestimáveis considerações.

À CAPES, Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo financiamento desta pesquisa.

“A verdadeira viagem de descobrimento
não consiste em procurar novas paisagens,
mas em ter novos olhos”.

(Marcel Proust)

Resumo

Esta pesquisa teve como objetivo embrenhar-se no universo musical do baterista/percussionista Luciano Perrone, e - através de pesquisas de campo, entrevistas, audições, transcrições, análises - identificar aspectos idiomáticos deste músico. O recorte se deu em suas performances ao lado do amigo, maestro e compositor Radamés Gnattali, mais especificamente com o seu Sexteto. Nas peças analisadas, nas quais Perrone interagiu de maneira mais participativa, obtive uma boa quantidade de material para a discussão proposta aqui e, neste cenário, discuti também a possibilidade de o baterista intervir mais conclusivamente nas características de Radamés escrever e/ou orquestrar para este grupo. Ao mesmo tempo, averigui se o caminho oposto foi verdadeiro: de que maneira os arranjos do maestro intervieram, gerando elementos rítmicos e texturais para a execução do baterista.

Palavras-chave: Bateria; Percussão; Performance.

Abstract

This research aimed embroiled themselves in the musical universe drummer / percussionist Luciano Perrone - and through field research, interviews, hearings, transcripts and analysis - identified idiomatic aspects of this musician. The cut took place in their performances next to the friend, conductor and composer Radamés Gnattali, specifically with his Sextet. In the analyzed parts where Perrone interacted more participatory way, we obtained a good deal of material for discussion proposed here and in this scenario, also discussed the possibility of drummer intervene more conclusively in Radamés features writing and / or orchestrate for this group. At the same time, I ascertained whether the opposite way was true: that way the conductor arrangements intervenes, creating rhythmic and textural elements for the implementation of the drummer.

Keywords: Drums; Percussion; Performance.

Índice das Figuras

Figura 1: Capa do LP <i>Batucada Fantástica</i> , lançado pela Musidisc, em 1963.	19
Figura 2: Capa do LP <i>Batucada Fantástica</i> vol.3, lançado pela Musidisc, em 1972.	20
Figura 3: Luciano Perrone	24
Figura 4: Gene Krupa com Benny Goodman Trio.	25
Figura 5: Capa do CD <i>Memórias Musicais</i> vol.7, lançado pela Biscoito Fino, em 2002.	26
Figura 6: Exemplo de Lead Sheet.	35
Figura 7: Exemplo de escrita para bateria em Big Band.	35
Figura 8: Exemplo de escrita literal para bateria.	36
Figura 9: Notação musical utilizada.	38
Figura 10: Exemplo de repetição.	40
Figura 11: Exemplo de fragmentação.	41
Figura 12: Exemplo de extensão.	41
Figura 13: Exemplo de aumento.	42
Figura 14: Exemplo de diminuição.	42
Figura 15: Exemplo de inversão.	43
Figura 16: Exemplo de retrogradação.	44
Figura 17: Exemplo de embelezamento por adição de figuras.	44
Figura 18: Exemplo de embelezamento por ornamentação.	44
Figura 19: Exemplo de embelezamento por dobramento.	45
Figura 20: Exemplo de simplificação por subtração de figuras.	45
Figura 21: Exemplo de simplificação por subtração de ornamentos.	45
Figura 22: Exemplo de simplificação por subtração de dobramentos.	46
Figura 23: Motivo deslocado uma semicolcheia à frente.	46
Figura 24: Exemplo de orquestração de uma melodia.	47
Figura 25: Exemplo de Adaptação Literal.	49
Figura 26: Transcrição dos 4 primeiros compassos de caixa da faixa “Frigideira”.	52
Figura 27: Capa do LP <i>Série Destaques nº 1</i> .	54
Figura 28: Padrão rítmico predominante da seção A de “Faceira” - Gravação de 1975.	54
Figura 29: Transcrição dos quatro primeiros compassos da seção B de “Faceira”	54
Figura 30: Exemplo do padrão de telecoteco no tamborim.	56
Figura 31: Padrão de telecoteco baseado somente nas baquetadas em um tamborim.	56
Figura 32: Onomatopeia do “ziriguidum”.	57
Figura 33: 12 primeiros compassos do “Samba Vocalizado”.	57
Figura 34: Capa do LP <i>Radamés Gnattali Sexteto – Série Depoimento- Vol. 2</i> .	59
Figura 35: 1x0 - Compassos 13 ao 19 da primeira exposição da seção A.(0:28 a 0:33)	62
Figura 36: 1x0 - Padrão da condução dos 16 primeiros compassos da seção B.(0:39 a 0:52)	62
Figura 37: 1x0 - Compassos 19 a 22 da seção B.(0:55 a 0:59)	64
Figura 38: 1x0 - Quatro primeiros compassos da seção C.(1:21 a 1:24)	64
Figura 39: 1x0 - Compassos 1 a 7 do último A.(1:36 a 1:48)	65
Figura 40: 1x0 - Três primeiros compassos do Coda.(1:59 a 2:05)	66
Figura 41: Cochichando - 4 primeiros compassos da introdução.(0:01 a 0:09)	67
Figura 42: Cochichando - Exemplo do padrão maxixado da vassoura e do baixo no 1º A.	67
Figura 43: Cochichando - Variações da caixa. Compassos 9 ao 12 do 2º A. (0:51 a 0:58)	68

Figura 44:Cochichando - Padrão rítmico da condução encontrada na seção B.	68
Figura 45:Cochichando - Primeiros 4 compassos da primeira reexposição da seção A. (1:32 a 1:38)	69
Figura 46:Cochichando - 4 primeiros compassos da seção C. (1:46 a 1:52)	70
Figura 47:Cochichando - Compassos 1 ao 4 da segunda reexposição do tema A. (2:13 a 2:20)	70
Figura 48:Urubu Malandro - Trecho do tema nomeado como B.	72
Figura 49:Urubu Malandro - Linha de tambores tocada com feltro: Introdução e início do tema.	72
Figura 50:Urubu Malandro - 8 primeiros compassos da primeira seção B. (1:00 a 1:07)	73
Figura 51:Urubu Malandro - Quatro primeiros compassos do segundo desenvolvimento. (1:32 a 1:36)	74
Figura 52: Urubu Malandro – 4 primeiros compassos da levada noCoda. (2:32 a 2:36)	75
Figura 53:Sofres Porque Queres - 2 primeiros compassos do arranjo, no qual se vê a definição do ritmo e das peças da bateria.	76
Figura 54:Sofres Porque Queres -Transcrição dos 2 primeiros compassos do arranjo. (0:00 a 0:04)	77
Figura 55:Sofres Porque Queres - 4 primeiros compassos da primeira exposição do A. (0:27 a 0:34)	77
Figura 56:Sofres Porque Queres - Transcrição da bateria gravada nos 6 últimos compassos da seção C. (2:36 a 2:47)	78
Figura 57:Nova Ilusão - Compassos 9 ao 12 da primeira exposição do tema. (0:17 a 0:23)	81
Figura 58:Nova Ilusão - 4 primeiros compassos da segunda exposição do tema, quando há uma linha de <i>WalkingBass</i> escrita por Radamés. (1:02 a 1:08)	82
Figura 59:Célula básica de uma condução de Jazz.	83
Figura 60:Nova Ilusão - Oito primeiros compassos doCoda. (2:24 a 2:35)	84
Figura 61:Por um Beijo - 4 últimos compassos do 1º A. (0:14 a 0:18)	85
Figura 62:Por um Beijo - Transcrição dos 8 primeiros compassos da seção B. (0:34 a 0:43)	85
Figura 63: Divertimento para Seis Instrumentos - 2 primeiros compassos do tema A. (0:19 a 0:23)	86
Figura 64:Divertimento para Seis Instrumentos - 8 primeiros compassos de A2.(0:41 a 0:49)	87
Figura 65:Divertimento para Seis Instrumentos - Condução tocada na exposição do A3. (0:56 a 1:00)	88
Figura 66: Divertimento para Seis Instrumentos - Motivo rítmico da segunda parte do primeiro movimento.	88
Figura 67:Transcrição do solo de bateria do Divertimento para Seis Instrumentos. (2:19 a 2:28)	89
Figura 68:Divertimento para Seis Instrumentos - <i>Displacement</i> entre baixo e bateria.	91
Figura 69:Divertimento para Seis Instrumentos - Motivo principal do Segundo Movimento.	92
Figura 70:Divertimento para Seis Instrumentos - Padrão de condução do Segundo Movimento.	92
Figura 71:Divertimento para Seis Instrumentos - Motivo central do 3º Movimento.	93
Figura 72:Divertimento para Seis Instrumentos - Padrão rítmico em 5/8 da bateria.	93
Figura 73:Divertimento para Seis Instrumentos - Motivo em 5/8 desenvolvido por <i>extensão</i> .	93
Figura 74:Divertimento para Seis Instrumentos - Motivo rítmico no prato e ostinato.	94
Figura 75:Divertimento para Seis Instrumentos - Primeiros 8 compassos da batucada do 3º Movimento. (8:44 a 8:52)	94

Figura 76: Divertimento para Seis Instrumentos - Padrão de Telecoteco tocado na cúpula do prato.

Sumário

INTRODUÇÃO	14
1 – PREMISSAS HISTÓRICAS	17
1.1 Luciano Perrone	17
1.2 Perrone e Radamés	20
1.3 O Samba Batucado	26
2 – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	31
2.1 Metodologia Utilizada	31
2.2 Notação Utilizada	37
2.3 Ferramentas Analíticas	38
2.3.1 Construções Motívicadas	38
Repetição	40
Fragmentação	40
Extensão	41
Aumentação	41
Diminuição	42
Inversão	42
Retrogradação	43
Embelezamento	44
Simplificação	45
Deslocamento Rítmico	46
2.3.2 Adaptações Instrumentais	47
Adaptação Literal	48
Adaptação Timbrística	49
Adaptação Rítmica	53
2.3.3 Onomatopeias: Telecoteco, Ziriguidum e Paticumbum	55
3 – TRANSCRIÇÕES E ANÁLISES	59
1x0	61
Cochichando	66
Urubu Malandro	71
Sofres Porque Queres	75
Meu Amigo Tom Jobim	79
Nova Ilusão	80
Por Um Beijo (Terna Saudade)	84
Divertimento para Seis Instrumentos	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101
ANEXOS	104
Cochicho – Manuscrito	105
Sofres Porque Queres – Manuscrito	110
Nova Ilusão – Manuscrito	116
Divertimento para Seis Instrumentos (1º e 2º Mov.) – Manuscrito	122

INTRODUÇÃO

O presente trabalho faz parte de uma pesquisa mais ampla e que vem sendo desenvolvida antes mesmo de seu início. É decorrência de um desejo em averiguar e refletir questões pertinentes ao que comumente costuma-se chamar hoje em dia de Bateria Brasileira. Assim sendo, a escolha do baterista Luciano Perrone ocorreu de forma quase que imediata; não somente pelas lacunas que ainda encontrei ao vasculhar a história do instrumento, mas também por identificar, neste músico, elementos que o próprio pesquisador reconhece como suas fontes. Neste cenário, não poderia deixar de comentar que o sentimento de gratidão faz parte desta decisão, pois, sem este, provavelmente não haveria forças suficientes para a conclusão do trabalho, e o desejo em compartilhar aquilo que me é precioso, talvez, fosse minimizado.

Não é de interesse, no momento, embrenhar-me em assuntos relacionados a questões políticas e sociais da época em que o tema desta pesquisa se encontra inserido, mas compreendo que é praticamente impossível criar um terreno fértil para esta se não atentar-me, mesmo que superficialmente, a alguns destes fatores; para tal, os trabalhos de BARSALINI (2009, 2014) e AQUINO (2014) contribuíram sobremaneira para este objetivo. Deixar de relacionar a performance musical de Perrone com fatos ocorridos ao longo de sua vida seria trazer a discussão para uma superficialidade perigosa, sendo assim, um dos recortes escolhidos para esta dissertação foi a sua relação de amizade e trabalho com maestro e amigo Radamés Gnattali, e, deste profícuo relacionamento de quase 50 anos, foi escolhido um LP em específico para a análise musical.

Este trabalho se encontra organizado da seguinte maneira: um **primeiro capítulo**, no qual o objeto de pesquisa é situado historicamente e socialmente e no qual também serão traçados alguns pontos sobre o relacionamento entre Perrone e Radamés, com a intenção de agregar fatos que, acredito, teriam sido relevantes à maneira de Perrone tocar: sua formação musical, época e local em que viveu sua infância, início de sua carreira e, como dito anteriormente, sua amizade com o maestro Gnattali. O **segundo capítulo** trata sobre a fundamentação teórica do trabalho, e, nele, serão discutidos os meios e procedimentos utilizados durante a pesquisa. Para este feito, empregarei três ferramentas distintas e que têm como objetivo abarcar, da forma mais abrangente possível, elementos constitutivos do discurso musical de Perrone, tais como: conduções, preparações e preenchimentos (*fills*), construção de solos, sua interlocução com o arranjo/músicos e a recorrência destes. São elas:

1) Desenvolvimentos Motívicos: tomando como base a utilização e desenvolvimento de motivos rítmicos encontrados nas gravações, tentarei compreender como Perrone organiza seu discurso musical e se isto se dá de forma interativa com os arranjos de Radamés e a performance dos outros músicos do sexteto.

2) Adaptações Instrumentais: é outra ferramenta, esta mais relacionada à vivência musical de Perrone. Este, ao trazer para a bateria a tradição do batuque do morro¹, encontra uma tradução deste vocabulário próprio e característico dos instrumentos de percussão e os aproxima de um instrumento que não é originalmente nacional: a bateria.

3) Onomatopeias: também relacionada à tradição oral vivenciada pelo baterista; esta ferramenta tentará embasar e sustentar o que as outras duas anteriores não forem capazes de suprir.

O objetivo subjacente ao emprego destas ferramentas não é ajudar somente na realização da análise descritiva de um vocabulário próprio, isolando cada momento e discutindo-o sobre si mesmo, mas gerar um material mais abrangente para a reflexão sobre questões idiomáticas do baterista.

Por fim, o **terceiro capítulo** contém as transcrições e análises do material sonoro. Como fonte de conteúdo para este processo analítico, utilizarei, além das transcrições, os manuscritos do próprio Radamés como referência. Ao contrapor estas duas fontes, surge um cenário em que o material proveniente das transcrições das gravações é comparado com o arranjo original escrito pelo maestro. O resultado encontrado parece bastante relevante, pois, como se sabe, historicamente a música popular não é tão comprometida com o rigor da escrita quanto a música tradicional europeia e, por isto, algumas informações grafadas não estão registradas nestes áudios e vice-versa. Com isto, pretendo simplesmente averiguar o quanto de liberdade cada músico, em especial Perrone, possuía durante esta interação mais espontânea entre o grupo e em que momentos isto ocorria de forma mais marcante.

O Programa de Pós-Graduação, na linha de pesquisa das Práticas Interpretativas, exige, além da defesa, a apresentação de um recital que deve estar relacionado ao tema pesquisado. Sendo assim, esta parte de elementos musicais contidos nesta dissertação e que, ao longo da pesquisa, se arraigaram como situações comuns à performance musical, tanto do pesquisador quanto do objeto de pesquisa. Foram selecionados temas que pudessem

¹Tradição esta, referente à década de 1960, época da gravação do LP analisado por este trabalho.

exemplificar alguns assuntos discutidos, tais como: construção de frases, acompanhamento (*comping*), conduções e interlocução entre os músicos.

O trabalho de averiguação e discussão dos elementos idiomáticos de Perrone não visa à criação de um manual de bateria sobre ritmos brasileiros, mas, sim, a compreender de que maneira tais ritmos foram adaptados à bateria pelo prisma deste baterista, ao mesmo tempo em que gera um pequeno conteúdo que poderá suscitar possibilidades para uma construção musical mais ampla, inserindo, neste contexto, outros instrumentos musicais além da própria bateria.

1 – PREMISSAS HISTÓRICAS

1.1 Luciano Perrone

Nascido em janeiro de 1908, à Rua Antônio de Pádua, nº10, na cidade do Rio de Janeiro, filho de músicos; o pai era maestro, chefe de bandas, e, a mãe, pianista. Perrone provavelmente teve seus primeiros contatos musicais com os próprios pais. No ano de 1913, como aluno na *Schola Cantorum* Santa Cecília, iniciou os estudos de canto e chegou a se tornar solista do coro desta escola. Participou também, esporadicamente, no coro das orquestras² no Cine Odeon, em que seu pai, como regente, selecionava o repertório que seria apresentado, tanto no hall quanto nas salas de projeção. Devido à sua morte, em 1918, Perrone paralisou seus estudos musicais, retomando-os *a posteriori* ao estudar piano, tendo sua mãe como professora. Por este motivo, alguns estudiosos acreditam que ele se tornaria, para a época, um dos poucos, se não o único, ritmista³ na cidade do Rio que conhecia teoria musical. Aos 14 anos de idade, começou a trabalhar profissionalmente no mesmo cinema, que chegou a ter em seu *staff* músicos como Ernesto Nazareth e o próprio maestro Villa Lobos, então violoncelista. Perrone comenta sobre esta época:

No cinema, eu tocava só com um tarol em cima da cadeira, um prato dependurado na grade que separava a orquestra da plateia e um bumbo. Eu tinha que fazer, digamos assim, uma sincronização da cena. Se tinha tiro, eu batia na caixa, por exemplo... (apud. FALLEIROS e BOLÃO, 2000, p.24).

Cabe ressaltar aqui que o bumbo a que o baterista se referia ainda não era aquele normalmente tocado com um pedal, o qual, segundo VEDANA (1987: 17-18), chegou ao Brasil a partir de 1924 junto à turnê de um conjunto de jazz norte-americano de nome Gordon Stretton Jazz Band e que trouxe consigo, dentre outros instrumentos desconhecidos por aqui, uma bateria completa. Até então, o bumbo ou era literalmente chutado ou se utilizava uma técnica chamada *Double Drumming*, a qual consistia em tocar as peças que compunham a bateria daquela época somente com a utilização das baquetas.

²Estas orquestras, na verdade se tratavam, de pequenos grupos que, dependendo do filme apresentado, tinham acrescidos à sua formação alguns instrumentos para que, como o próprio Perrone comenta, servissem para “engrossar o som da orquestra”.

³ Na época em questão, o termo “ritmista” era atribuído comumente aos percussionistas populares. O próprio Perrone empregou este termo em seu álbum de 1963, intitulado *Luciano Perrone e os Ritmistas Brasileiros - Batucada Fantástica*.

Durante a segunda metade da década de 20, Perrone tocou em bailes junto a orquestras e *jazz bands*. No Teatro Recreio, trabalhou como percussionista para a sambista Araci Côrtes, acompanhou o pianista Osvaldo Cardoso de Meneses e também a Orquestra Pan American, de Simon Bountman. Encontrei relatos a partir de alguns artigos de revistas que, com esta mesma orquestra, em 1927, Perrone teria sido o baterista que gravou, pela primeira vez no Brasil, batidas de samba em uma caixa sem a esteira (surda). Todavia, esta informação não pode ser comprovada, pois também temos notícia que, nesta mesma época, quem tocava nesta orquestra era o baterista Aristides Prazeres (BARSALINI, 2009:47). Em 1929, Perrone já era o baterista mais requisitado do Rio de Janeiro, gravando para a Odeon, Columbia, RCA e Vitor e foi neste mesmo ano, em sua lua de mel na cidade de Lambari/MG, que conheceu Radamés Gnattali, com quem trabalharia pelos próximos 59 anos. Neste mesmo ano, ainda, participou da revista em dois atos “Banco do Brasil no Teatro Recreio”. Em 1930, junto a Ary Barroso, fundou a High Life Band que, com o próprio Ary ao piano, contava, entre outros músicos, com Eleazar de Carvalho à tuba.

No Teatro Recreio, em 1931, participou da revista “Brasil do Amor”, de Ary Barroso e Marques Porto. No espetáculo, acompanhou o cantor Silvío Caldas no samba de Ary chamado “Faceira”, que foi gravado posteriormente e é tido como “a primeira gravação a trazer o instrumento em evidência” (BARSALINI, 2009:48). Nesta, o arranjador deixou para a bateria a função de preencher uma pausa de 2 compassos na introdução e na primeira exposição da seção A da música.

Com Radamés ao piano, em 1933, na Rádio Cajuti, realizou durante 15 minutos uma exposição de vários ritmos brasileiros. No dia 12 de setembro de 1936, Perrone participou do programa inaugural da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, passando a integrar orquestras e conjuntos da emissora. No ano de 1941, gravou o longo rulo de caixa que se ouve no prefixo do “Repórter Esso”, escrito pelo maestro Ivan de Paulo Silva (Carioca) e foi neste mesmo ano que, após uma turnê na Argentina, Perrone recebe da revista Fon-Fon⁴, uma nota em que se lia que “o notável baterista da Rádio Nacional conseguiu invulgar sucesso em Buenos Aires”, ocasião em que o cognominaram “o ritmo em pessoa”.

Na década de 50, por três vezes, chegou a ser eleito, pela revista musical Sintonia e o programa Cinemúsica, o melhor baterista do ano (1950, 51 e 52). Em 1958, foi homenageado no programa Noite de Gala, de Flávio Cavalcanti, quando foi apresentado um

⁴http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1941/fonfon_1941.htm

samba escrito especialmente para a ocasião, chamado “Samba com Luciano”, de Luis Bandeira, e que apresenta os seguintes versos.

O samba com Luciano é assim / ritmado, sincopado / Parece até que se ouve o tamborim / Tem balanço do começo ao fim / Vejam só, neste breque o que ele faz / Muito bem, Luciano, outro mais / Tempero de samba é o molho especial / isto é que samba, isto é samba original / Repicando na caixa, o tempo ele faz no bumbo / Olha o tombo que o samba tem / Contratempo ele faz no tarol variando no surdo / Completando, agogô e pratos também / Vejam só, bateria está legal / Isto é que samba, isto é samba original.

Em 1963, e em 1972, lançou os LPs chamados *Batucada Fantástica – Os ritmistas brasileiros conduzidos por Luciano Perrone* e *Batucada Fantástica Vol. 3 – Luciano Perrone e os Ritmistas Brasileiros*, respectivamente. Estes foram os primeiros discos solo de bateria e percussão no Brasil, e, quando o primeiro volume foi relançado na França, chegou a ser premiado com o Grand Prix International du Disque (VASCONCELOS, s/d). Atuou profissionalmente até 1994, ano em que foi homenageado pelos 70 anos de carreira, vindo a falecer em 13/02/2001.



Figura 1: Capa do LP *Batucada Fantástica*, lançado pela Musidisc, em 1963.



Figura 2: Capa do LP *Batucada Fantástica vol.3*, lançado pela Musidisc, em 1972.

Ao longo de sua carreira, Perrone atuou no cenário musical como baterista, percussionista erudito (tocando e gravando tímpanos, vibrafone e caixa clara) e como ritmista. Esta pluralidade na questão instrumental fez de Perrone um músico conceituado em seu meio, como comenta Aquino:

Entendemos que a tradução e circulação de informações entre estas práticas, além de essencial para a consolidação do samba no Brasil, fazem com que Perrone seja visto como figura central no campo também no que concerne à respeitabilidade do baterista (AQUINO, 2014:15).

O mesmo autor, citando uma entrevista realizada com o baterista Wilson das Neves, relata que o mesmo comentou que “Antes do Perrone, se dizia que o baterista era aquele que batia em boi morto”, referindo-se às peles da bateria, que na época eram de couro animal. Juntamos a isto sua fértil produção musical, os trabalhos acadêmicos e matérias em revistas especializadas que têm Perrone como escopo, os relatos de jornais e revistas da época e encontramos na figura deste músico uma importante fonte para a consolidação de seu instrumento no Brasil.

1.2 Perrone e Radamés

Radamés nasceu na cidade de Porto Alegre, no dia 27 de janeiro de 1906, filho primogênito do casal Alessandro e Adélia Gnattali, e desde cedo demonstrou interesse pela música. Seu pai foi fagotista e sua mãe pianista, estes ensaiavam com outros músicos em sua residência, e o pequeno Radamés presenciava tudo de perto. Aos seis anos, começou a estudar

piano com sua mãe e, ao mesmo tempo, iniciou seus estudos de violino com sua prima, Olga Fossati. Aos 14 anos, foi estudar no Conservatório de Música do Instituto Belas Artes, em Porto Alegre. Nesta época, consta que ele frequentava serestas e blocos carnavalescos, junto a alguns amigos músicos. Radamés comenta que: “cada um levava um instrumento. E, como não podia levar o piano, comecei a tocar cavaquinho” (BARBOSA e DEVOS, 1984: 13)

Aos 16 anos de idade, ao lado dos amigos Sotero e Luiz Cosme e outros dois músicos, Radamés executou no Cine Colombo *pot-pourris* de canções francesas e italianas, além de algumas operetas, valsas e polcas. Ao mesmo tempo, como aluno do conservatório, começou a se destacar no curso de piano, e a vontade de se tornar concertista começou a surgir. Em dezembro de 1923, concluiu o oitavo ano do curso de piano com menção honrosa, e, seu professor, Fontainha, que pretendia lecionar na cidade do Rio de Janeiro, conseguiu que seu aluno realizasse uma audição no Instituto Nacional de Música desta cidade. No período em que Radamés permaneceu no Rio se preparando para o concerto, por vezes se dirigia ao Cine Odeon e, do lado de fora, permanecia ouvindo o pianista Ernesto Nazareth que: “foi para Radamés, se não o ideal, o suficiente para perceber todas as nuances de interpretação daquele pianista – representante característico da alma brasileira” (BARBOSA e DEVOS, 1984:17).

Em 31 de julho de 1924, pela primeira vez o público carioca assistia a Radamés Gnattali, e o acolheu muitíssimo bem. Sob inúmeras críticas positivas, o jovem retornou à sua cidade natal, onde seguiu com seus estudos e tocando em concertos com o Quarteto Henrique Oswald, no qual havia trocado o violino pela viola. Radamés chegou a afirmar tempos mais tarde que; “foi um período muito importante para mim; o grupo de cordas é a base da sinfônica; quem sabe trabalhar com ele, sabe usar a orquestra” (*Idem*. 1984:23)

A amizade entre Radamés e Perrone teve início em 1929, ano em que Radamés, ainda aluno do professor Fontainha, retornou ao Rio para desta vez se apresentar no Teatro Municipal acompanhado de orquestra. Como nesta época passava por dificuldades financeiras, aceitou um trabalho no Cassino das Fontes, em Lambari – MG, como substituto do pianista da casa. Como o maestro transitava entre os dois universos musicais, o popular e o erudito, já havia ouvido falar de Perrone e, em uma noite em que o baterista levava sua esposa a este cassino, Radamés lhe pediu que se sentasse no banco da bateria para tocarem, e, a partir deste dia, foram quase seis décadas de trabalhos e gravações, nos quais Perrone e Radamés estiveram juntos em diversas formações, desde trios até orquestras. Desta longa relação, podemos levantar algumas situações em que, no decorrer dos anos, notamos, por meio de comentários feitos por ambos, em trabalhos de pesquisas e também pela apreciação de materiais sonoros, um estreitamento da relação musical entre os dois. Cabe aqui refletir um

pouco sobre tal relação e seus possíveis desdobramentos na maneira de ambos escreverem e tocarem.

Em 1938, Perrone teve sua composição “Ritmo de samba na cidade”, a qual não foi lançada comercialmente, orquestrada por Radamés. Tem-se, nesta, o marco de uma nova maneira de se orquestrar o samba para orquestra e, segundo AQUINO (2014), haveria duas possibilidades distintas de como este processo pode ter ocorrido. A primeira baseia-se em relatos do baterista Oscar Bolão, nos quais se encontra referência ao tamanho da seção rítmica, ao comentar que, na Rádio Nacional, quando os arranjos eram executados, a orquestra não dispunha da mesma quantidade de ritmistas que eram usados para uma gravação e, desta forma, “Perrone sozinho estava a cargo da função rítmica⁵, e o arranjo soava, assim, vazio ritmicamente” (AQUINO, 2014: 37-38). Esta carência, portanto, se transformou em um ato criativo no qual, ao mudar-se a forma de orquestrar, a ausência deste ritmo seria suprida.

A segunda possibilidade apresentada por Aquino baseia-se na ideia que SANDRONI (2001) apresenta ao sugerir que os cantores, ao interpretarem as canções, adotam de forma intuitiva uma métrica mais próxima à dos instrumentos de percussão. Isto geraria um conflito rítmico com os naipes da orquestra e, por este motivo, os arranjadores teriam trazido para a orquestra uma forma mais contramétrica⁶ de divisão. Indo um pouco mais além, pode-se observar que, na época em questão, existia uma diferenciação mais delimitada entre os músicos: aqueles que tinham acesso às escolas e que, portanto, liam e possuíam pelo menos um conhecimento mínimo sobre a escrita musical, e aqueles que intuitivamente tocavam baseados em suas próprias vivências. Os percussionistas e cantores, salvo raras exceções (Perrone era uma delas), se enquadravam neste segundo caso e o restante da orquestra - metais e cordas, por exemplo - no primeiro. Além desta discrepância na formação musical, estes mesmos músicos frequentemente advinham de origens socioeconômicas contrastantes, sendo assim, este cenário se mostrava favorável a um processo de mistura cultural. Este contraste, no que tange à maior ou menor proximidade com o vocabulário do samba, por exemplo, se observava não somente entre a seção rítmico-harmônica e o restante da orquestra, mas também entre os próprios naipes, afirma AQUINO (2014:38).

Desta forma, músicos com origem e formação musical mais populares (no caso brasileiro, os instrumentos de sopro) aderem a uma rítmica mais próxima daquela da percussão, enquanto os instrumentistas oriundos de camadas sociais mais altas e de

⁵Quando me refiro à formação composta por piano e/ou guitarra, baixo, bateria e por vezes percussão. No Brasil comumente utilizamos o termo “cozinha”.

⁶AQUINO (2014: 38)

formação erudita (caso da maioria dos instrumentistas de cordas friccionadas) tocam de forma menos sincopada, ou mais cométrica.

Sem desejar eleger qual destas duas linhas teve maior relevância no processo de assimilação e emprego da “nova” rítmica pela orquestra, o que busco é averiguar de forma mais abrangente a situação e ampliar a discussão sobre possíveis questões que auxiliarão na análise musical presente neste trabalho. Ao mesmo tempo, também acredito ser plausível uma terceira possibilidade em relação ao processo ocorrido entre Radamés e Perrone, como sendo algo que naturalmente evoluiu de uma prática musical para, então, se ter o uso intencional deste procedimento em um arranjo⁷. A própria utilização do termo “arranjo” deve ser empregada e observada por diferentes prismas e, segundo Aragão:

O arranjo surge como um processo que vai muito além da simples organização de sons para uma performance, que vai muito além do fator meramente musical. O arranjo aparece como processo agregador de elementos advindos de diversas instâncias culturais distintas (ARAGÃO, 2001:5)

Este processo agregador encontra-se no âmbito da música popular, situações em que o instrumentista por vezes interfere, de maneira mais ou menos direta, no resultado final deste arranjo/gravação. Ao definir na partitura somente uma indicação de gênero ou de alguns poucos elementos constituintes, como uma linha rítmica de pratos ou uma indicação de caráter, por exemplo. Radamés atribui, no caso em questão, a Perrone também o que se pode considerar como uma co-autoria no arranjo e que muito provavelmente o resultado final se transformará em algo único, posto que, se outro baterista ali estivesse, teria encontrado na gravação outras escolhas e soluções para as indicações escritas pelo maestro.

Aragão prossegue com sua reflexão sobre o assunto e escreve que a concepção do termo arranjo se estende a noções de arregimentação, ordenação de material musical disperso, adaptação, transcrição, tradução e orquestração (2001:14). Estas situações são normalmente encontradas na prática musical popular de forma mais comum e direta, posto que, por vezes

⁷ Em 1939 é gravado o que viria a se tornar o marco deste modelo de orquestração; “Aquarela do Brasil”, tema de Ari Barroso na voz de Francisco Alves, que foi a primeira gravação em que se ouvem os instrumentos de sopro tocando o ritmo de samba. Dois anos após a gravação, foi incluída em um desenho animado por Walt Disney e chegou a ser gravada por Bing Crosby e, após um ano do seu lançamento, já havia sido executada mais de 1 milhão de vezes em terras norte americanas.

baseando-se no conceito da oralidade, o arranjador e/ou instrumentista têm em mãos apenas uma melodia acompanhada como ponto de partida.

Esta prática musical conjunta, entre Radamés e Perrone, estendeu-se por vários anos e em formações distintas. No ano de 1936, surgiu o Trio Carioca, constituído por Radamés Gnattali ao piano, Luciano Perrone à bateria e Luís Americano ao clarinete e saxofone. Esta formação, segundo BESSA (2010), se baseou no trio do clarinetista Benny Goodman, que foi criado em 1935, e também contava com o pianista Teddy Wilson e o baterista Gene Krupa. As comparações eram inevitáveis com o trio norte-americano, o que valeu um comentário do próprio Perrone, que afirmava; “eu nunca me preocupei em imitar o Gene Krupa, porque o que me interessava era o batuque do samba”⁸. Sem desejar questionar neste trabalho se um processo de “importação” ocorreu ou não, chamou-me a atenção duas fotos em que vemos uma disposição muito parecida entre os dois tambores de ambos os bateristas, com o segundo tambor afastado e inclinado, além de um prato pequeno, posicionado bem ao centro.



Figura 3: Luciano Perrone

⁸ Disponível em <http://clube-ccac.ning.com/profiles/blogs/luciano-perrone-100-anos>



Figura 4: Gene Krupa com Benny Goodman Trio.

Sobre a frase de Perrone, quando afirmou que não imitava seu colega norte-americano, entendo que este comentário também estava provavelmente imbuído de um espírito compartilhado por muitas pessoas daquela época: o nacionalismo, surgido com o tenentismo da década de 20 e com a revolução da década de 30. Como forma de ilustração, cito aqui dois exemplos em que se encontram situações nas quais é possível observar este fato: em 1937, foi assinada a Lei nº385, que buscava promover atividades artísticas, obrigando a inclusão de obras de autores brasileiros em todas as programações musicais das rádios, ou o surgimento de programas de rádio, voltados especificamente à difusão da música brasileira, como o de Ademar Casé, considerado por muitos como o mais importante programa de todos os tempos (CABRAL, 1996:35), e no qual se observa um grande cuidado em promover e estimular a produção e difusão da música brasileira em detrimento aos elementos culturais vindos de outros países.

Em 1937, o Trio Carioca gravou pela Victor uma gravação contendo dois choros de Radamés, “Recordando” e “Cabuloso” (relançado no volume 7 da coleção *Memórias Musicais*). Estes apresentaram, para a época, arranjos que se distanciavam dos elementos tradicionais do choro (BARSALINI, 2014:137), tanto harmonicamente quanto conceitualmente, como no caso do choro “Cabuloso”⁹, no qual se ouve um solo de bateria de Perrone com 14 compassos, tocados com escovas.

⁹Arquivo digital disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zIN6BVUpIHU>

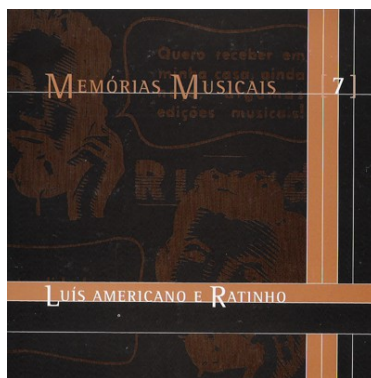


Figura 5: Capa do CD *Memórias Musicais vol. 7*, lançado pela Biscoito Fino, em 2002.

A próxima formação musical que Perrone participou com Radamés foi o Quarteto Continental, criado em 1949, e fundado dentro da gravadora que lhe cedeu o nome. Era integrado também por José Menezes (guitarra) e Vidal (contrabaixo). Mais tarde, este grupo se transformou em quinteto com a entrada de Chiquinho do Acordeom. Em 1960, Aída Gnattali, irmã de Radamés, também integrou o grupo, criando-se assim o Sexteto Radamés Gnattali. O sexteto, neste mesmo ano, participou da 3ª Caravana Oficial da Música Popular Brasileira, viajando para a Europa e apresentando-se na BBC de Londres, na sede da Unesco, em Paris, no auditório principal da Universidade da Sorbonne, além de programas de rádio e de televisão de emissoras na Itália, Portugal e Alemanha. Nesta excursão, segundo Ary Vasconcellos, “o baterista brasileiro recebe as melhores reverências da imprensa e da crítica do Velho Mundo, às quais a vibração das plateias diante dos nossos ritmos parece ter-se comunicado” (VASCONCELOS, s/d).

Foi lançado, ainda em 1960, o LP *3ª Caravana - Radamés na Europa com seu sexteto e Edu*, gravado com o instrumentista Edu da Gaita, com obras como "Aquarela do Brasil", de Ary Barroso; "Capricho Nortista", um *pot-pourri* das obras "Baião"; "Asa branca"; "No meu pé de serra"; "Mangaratiba"; "Juazeiro" e "Siridó", de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira; "A felicidade", de Vinícius de Moraes e Antônio Carlos Jobim; "O apito no samba", de Luiz Bandeira e Luiz Antônio; "Batuque", de Edu da Gaita e "Baião da garoa", de Luiz Gonzaga e Hervé Cordovil.

1.3 O Samba Batucado

Acredito ser fundamental, ao desenrolar deste trabalho, dissertar brevemente sobre o que se denomina por samba batucado, algumas de suas características e diferenças em

relação a outras maneiras de se executar na bateria este gênero musical. Importante salientar que este procedimento, baseado em uma matriz que será discutida a seguir, foi utilizado através da história em outros ritmos também, pois, tratando-se de um procedimento e uma adequação, estes, por sua vez, aplicam-se de forma semelhante aos diferentes gêneros ou subgêneros encontrados em nossa música popular, como no caso do choro, baião, marcha e outros.

Chamamos de samba batucado um modo de se tocar samba na bateria que remota aos primórdios deste instrumento no Brasil. O termo “batucado” deriva da palavra “bataque”, palavra utilizada para descrever danças e cantos negros desde pelo menos o século XIX. Nas décadas de 1930, os bateristas brasileiros procuravam imitar a sonoridade do instrumental característico do samba da época e, para tanto, deviam por vezes imitar também a mecânica dos movimentos, para alcançar assim o resultado desejado. Perrone, como se lê em BOLÃO (2003), costumava tocar a caixa da bateria com a esteira desligada (caixa surda), a baqueta em uma das mãos tocando figuras rítmicas e a outra mão diretamente na pele, esta dialogando com a baqueta, como feito comumente nos tamborins ou criando abafamentos e mudando o timbre do instrumento, neste caso, como visto nos atabaques, por exemplo.

Outros fatores interferiam e definiam alguns dos procedimentos escolhidos pelos bateristas - como a questão tecnológica, por exemplo – a utilização do chimbal¹⁰ data da década de 1920. Interessante também ressaltar que, até a década de 1950, no contexto da música brasileira, os pratos eram usados para efeitos ou para pontuar determinados momentos, como feito normalmente nas orquestras, e não na função de condução, como feito tão comumente hoje em dia. O prato de condução assumiu um papel diferente a partir da década de 1950, com o chamado “samba de prato”¹¹. Este tem na figura do baterista Edson Machado o seu principal expoente e difusor, para alguns, inclusive, tido como o precursor deste procedimento, porém, como lemos em AQUINO (2014:52), este mérito se dá a um baterista chamado Hildofredo.

O início da produção musical de Perrone e do “seu” Samba Batucado se localizam no período da história em que se tem a passagem entre dois assim denominados paradigmas por SANDRONI (2001): o do *tresillo* e o Paradigma do Estácio. O *tresillo*, estrutura rítmica de 8 pulsos agrupados no padrão 3+3+2, foi predominante até a década de 30 e está presente até hoje em manifestações tradicionalmente orais, como no samba de roda, coco e nos

¹⁰ Uma corruptela da palavra em inglês *Cymbals*, que aqui no Brasil utilizamos ao nos referirmos ao *Hit-Hat*.

¹¹ Segundo BARSALINI (2014), devido às diretrizes estilísticas da bossa nova, o “samba de prato” juntamente com o “samba escovado”, tornaram-se o modelo de acompanhamento ideal para este gênero.

gonguês dos maracatus.¹² Foi também a matriz rítmica do samba maxixado¹³ do começo do século XX e tinha na Casa da Ciata seu principal reduto, na qual compositores como Donga, João da Baiana, Sinhô, Caninha, Pixinguinha eram frequentadores. Já no bairro do Estácio, compositores como Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide e Brancura, entre outros, formavam uma nova geração, a qual Sandroni aponta como criadores de um “novo tipo de samba”, que logo se difundiu para outras áreas da cidade, adquirindo um *status* de samba moderno.

Entre estes compositores estava Alcebiades Barcelos, o Bide, que ao lado de Heitor dos Prazeres, João da Baiana, Marçal, Tião, Caboré e Joça são vistos frequentemente compondo o naipe da percussão juntamente a Perrone, tanto em gravações quanto em programas radiofônicos. Bide era um dos “bambas” desta nova geração do Estácio e seria plausível acreditar que, de alguma forma, ele também teria sido uma referência para o baterista, visto que Perrone, em entrevista concedida a Lourival Marques em 1976, mencionou que também frequentava rodas de samba:

... onde também tive oportunidade de ouvir muito batuque lá de..., talvez aqueles batuques tenham ficado no meu subconsciente, aquela coisa do modo de tocar samba, aquelas batucadas que tinham por lá...

BARSALINI (2009) aponta em seu trabalho que, por estar justamente situado neste período de transição, Perrone ainda navegava entre os dois paradigmas. Pode-se encontrar na gravação de “Faceira”, composição de Ary Barroso gravada em 1931, uma situação em que pude observar este quadro. Barsalini comenta sobre o padrão rítmico da condução do baterista:

Podemos reconhecer isto na própria estrutura rítmica do acompanhamento de *Faceira*, cuja execução de certa maneira já abandona o padrão maxixado por estipular um ciclo de quatro tempos. Por outro lado, é curioso notarmos que a característica sincopada se encontra presente apenas no primeiro compasso, evento recorrente no maxixe. Aquela antecipação de semicolcheia na passagem do último para o primeiro tempo do ciclo, algo tão característico do “novo” samba, ocorre apenas na melodia (BARSALINI– 2009: 51).

Neste aspecto sobre a execução, se ele se desvencilhou ou não do antigo padrão, migrando para a nova matriz, também será averiguado mais minuciosamente no capítulo em

¹²Porém nos gonguês do maracatu o *tresillo* aparece com um padrão rítmico invertido: 3+2+3

¹³Considero aqui que os termos empregados: “matriz” ou “padrão” maxixado, referem-se a um modelo rítmico mais próximo ao encontrado no gênero musical de mesmo nome.

que analisarei a sua performance. Este não será o foco principal da pesquisa, pois acredito que outros aspectos, como, por exemplo, a escolha e uso de diferentes alturas, timbres, diferentes mecânicas promovendo diferentes sonoridades e o desenvolvimento motivico propriamente dito, são mais relevantes ao que busco averiguar.

Hoje em dia, o samba batucado não é a maneira predominantemente escolhida pela maioria dos bateristas e esta questão também foi discutida em alguns trabalhos, entre eles tem-se em AQUINO (2014) uma breve discussão sobre este assunto. Aquino corrobora a afirmação acima se aprofundando na questão e tendo como pilar a dicotomia entre os “enunciadores de uma identidade nacional” e os vanguardistas. Ele afirma que Perrone se situava no centro destes movimentos paradoxais, pois apresentava elementos pertencentes a ambos. A bateria por si só já representava uma novidade, um avanço em direção à renovação, pois carregava intrinsecamente um papel de modernidade. Esta também esteve presente historicamente e vinculada diretamente ao advento de outros gêneros, em épocas distintas, como no caso do jazz, da bossa nova e do rock. Por outro lado, Perrone buscava sempre uma adaptação direta dos ritmos e timbres do samba – congruentemente ao que afirmou Oscar Bolão, em uma entrevista informal ao mesmo autor: “música brasileira é tambor!” – e sem se ater ao que seriam símbolos de uma concepção renovadora: o samba no prato ou a própria Bossa Nova. Perrone não fez nenhuma referência a esta última, em nenhum de seus dois álbuns sobre ritmos brasileiros na bateria, mesmo no caso do *Batucada Fantástica Vol. 3*, lançado quando já se haviam passados 14 anos da gravação de “Chega de Saudades” (1958), considerado o marco deste movimento musical. Este fato pode refletir que Perrone foi “moderno” em um período circunscrito de sua vida, mas tradicionalista de maneira geral.

Aquino prossegue:

... entendemos que o fato de Perrone estar deslocado em relação a esta polarização é um fator importante no sentido de, como afirmamos anteriormente, seu estilo ser minoritário na atualidade e, mesmo, de tratar-se de uma figura pouco conhecida no meio dos instrumentistas, em que pesem recentes tendências em contrário (AQUINO, 2014: 68)

Em entrevista realizada com o baterista e percussionista Chico Batera, este relata que no início de sua carreira, na cidade do Rio de Janeiro, Perrone era reconhecidamente uma referência no meio musical, pois, além de funcionário da Rádio Nacional do Rio de Janeiro, gravava muito, tocava com o grupo de Radamés Gnattali, possuía conhecimentos sobre teoria musical e se tratava de um baterista que também fazia uma interlocução com o universo da

percussão sinfônica. Entretanto, não o viam na noite carioca, e Chico comenta que Perrone, além de transparecer certa excentricidade, pois sempre que era visto estava vestido todo de branco, não tocava em bares como normalmente feito pelos outros bateristas. O fato de ter um emprego e, por consequência, um salário, podem ter contribuído também para este distanciamento da vida noturna e consequentemente dos instrumentistas, como afirmou Aquino.

Não nos aprofundaremos mais nesta questão, pois o que é mais relevante à pesquisa é justamente a análise e discussão de sua performance, e o fato de Perrone ser ou não tradicionalista ao ponto de recusar a utilização do prato na condução ou isto ser simplesmente um reflexo direto de suas referências musicais, nos traz à tona um manancial de materiais musicais nos quais se pode não somente descrever de forma mais precisa os procedimentos deste baterista, mas, também, proporcionar meios de agregá-los, se desejado, a um repertório brasileiro mais contemporâneo.

2 – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Tomamos como base para esta pesquisa o álbum Radamés Gnattali Sexteto - *Série Depoimento - Vol. 2*, lançado em 1975, pela gravadora Odeon. Entretanto, também foram discutidos pequenos recortes de outros álbuns, no quais o maestro Radamés Gnattali aparece como compositor ou arranjador, e em que Perrone participa como baterista e/ou ritmista. Esta decisão se deu pela possibilidade de averiguar se as possíveis questões idiomáticas do baterista sofreram transformações significativas quando observadas por diferentes critérios, tais como: arranjos, data da gravação, tecnologias disponíveis na época e diferentes formações musicais.

2.1 Metodologia Utilizada

Neste momento, alguns pontos são necessários e relevantes à discussão: os métodos que serão utilizados para a análise, a imparcialidade na obtenção e tratamento dos dados e a interpretação que será dada aos resultados obtidos.

O fato de o pesquisador estar diretamente envolvido com seu objeto de pesquisa, pelas referências musicais que teve em sua infância, em sua formação musical e hoje em dia, pela sua área de atuação profissional, poderia criar um problema quanto à confiabilidade deste processo nesta pesquisa e o distanciamento necessário poderia estar comprometido. Porém VELHO (1978: 123) comenta convenientemente que “a noção que existe um envolvimento inevitável com o objeto de estudo e de que isso não constitui um defeito ou imperfeição já foi clara e precisamente enunciada”, e ainda mais quando este próprio autor se refere na mesma página ao ponto de vista do antropólogo, para quem “a observação participante, a entrevista aberta, o contato direto, pessoal, com o universo investigado constituem sua marca registrada”. Sendo assim, a relação do pesquisador com o objeto de pesquisa poderá ser percebida no decorrer do trabalho, porém deverá ser encarada como parte do método qualitativo empregado. Segundo DILTHEY (*apud.* QUEIROZ 2006: 90-91), emoções e valores subjetivos presentes no ser humano estão ligados aos objetos da vida e estes, ainda mais por se tratarem do próprio homem, não podem ser separados: observador e objeto de

pesquisa necessitam de interação, pois só assim existirá uma compreensão de seus significados intrínsecos.

Em segundo lugar, ao me deparar com a questão da análise, que se dará também a partir de transcrições¹⁴, não poderia tomar como ponto de partida somente as ferramentas da musicologia histórica, que se baseia principalmente na música escrita, textual. Tomando uma definição mais formal como a encontrada em BENT & POPE (2001), em que se lê que esta musicologia se apresenta como “a interpretação de estruturas na música, junto com sua resolução em elementos constitutivos relativamente mais simples, e a investigação das funções relevantes desses elementos”, deparei-me com uma situação em que fatores externos à música não são levados em consideração, ao mesmo tempo em que se encontra em COOK (2007) uma referência a esta questão, em que o autor trata a musicologia tradicional como algo dicotômico à performance musical.

Acrescentaria que, por razões que remontam ao século XIX e à formação da disciplina a partir do modelo da filologia, a musicologia (quero dizer, a musicologia “erudita” ocidental) constituiu-se majoritariamente de estudos sobre textos escritos, estudos sobre apenas um lado do tecido musical, mas não sobre o outro. Um outro lado de tarefas não cumpridas, em que a musicologia de hoje terá que se haver com a música enquanto performance.

Esta performance, no caso da chamada “música popular”, é o pilar dos chamados *one-time arrangements*, termo encontrado no Grove of Jazz que se refere à estruturação de um material (musical) original de forma improvisada. Isto se dá uma vez que, a cada nova execução de uma determinada peça musical, os *performers* acabarão, como de costume, executando-a de uma maneira diferente do seu original. Paulo Aragão cita este aspecto da música como algo relacionado ao conceito do original virtual.

... as etapas de arranjo e execução se fundem em uma só, sendo o próprio intérprete o “arranjador momentâneo” de uma obra, a partir de alguns elementos que constituiriam seu “original virtual” (ARAGÃO, 2001:22)

Levando em consideração esta interferência que o músico/intérprete exerce, neste caso, sobre a obra musical popular, a análise necessita englobar fatores externos à composição, pois “numa tentativa de estudar a música como parte de um todo cultural, o

¹⁴Para auxiliar as transcrições, utilizei o software *Transcribe* (<https://www.seventhstring.com>).

próprio significado de análise tem que ser um pouco mais amplo, e contemplar uma abordagem multidisciplinar” (RIBEIRO, 2002).

É sabido que a tradição oral está presente também neste pragmatismo musical popular e quando não se depara com um modelo de escrita formal, a transcrição passa a ser umas das ferramentas para este trabalho analítico. Este método, ciente de suas limitações e imperfeições ao traduzir fielmente um discurso musical, encerra em si mesmo uma forma de averiguação e reflexão. Por outro lado, de forma aparentemente antagônica, observa-se também que “... a escrita de sons musicais há muito tem sido considerada um requisito universalmente aplicado na metodologia etnomusicológica. Este método provê informações objetivamente quantificáveis e analisáveis, que forneceram uma base sólida para a etnomusicologia validar-se como disciplina científica” (ELLINGSON *apud.* RIBEIRO, 2006).

Outra questão a ser abordada é o significado e função do termo “arranjo”, aqui empregado no contexto da música popular, pois este apresenta diferentes significados através das épocas e autores, e, por vezes, com características bem distintas entre eles. Cientes destas peculiaridades, com o intuito de evitar distorções na análise de um material relativamente mais antigo, tendo como referência uma concepção mais atual, certifico-me assim do emprego mais correto desta terminologia. Em 1910, por exemplo, a Casa Edson lança um *café-concerto*, registrado pela Odeon sob o número 108.172. Este disco pretendia recriar um “clima barulhento, acanhado, algo triste, mas vigorosamente popular dos chopes-berrantes cariocas na virada do século” (TINHORÃO, 1998:223). Como de costume para a época, antes da gravação uma voz era responsável pelo anúncio que informava, no caso, que a mesma se tratava de um “espetáculo em um café-concerto da rua do Lavradio. Arranjo para a Casa Edison, Rio de Janeiro” Neste caso, o termo arranjo não parece estar relacionado com algo musical, mas, sim, à montagem da cena dos “chopes-berrantes” dentro do estúdio de gravação. Em contrapartida, tomando a definição do termo presente no *New Grove Dictionary of Jazz*, lemos que arranjo é “a reelaboração ou recomposição de uma obra musical ou de parte dela (como a melodia) para um meio ou conjunto diferente do original” ¹⁵. Outra situação em que nos deparamos com a utilização do termo, foi encontrada nesta versão alternativa da letra do samba “Pelo Telefone”, em que os frequentadores da Casa da Tia Ciata acusam Donga da apropriação da dita composição.

¹⁵“The reworking or recomposing of a musical composition or part of it (such as the melody) for a medium or ensemble other than that of the original; also the resulting version of the piece”.

[...]

Ó que caradura
De dizer nas rodas
Que este **arranjo** é teu!
É do bom Hilário
E da velha Ciata
Que o Sinhô escreveu.

[...]

Segundo ARAGÃO (2001:12), o termo arranjo visto na estrofe acima se refere a uma compilação de um determinado material musical, até então improvisado e que adquiriu um *status* de obra após esta organização e desta maneira pode ser registrado.

Em um cenário mais atual, segundo o mesmo autor, esta “recomposição” da peça musical é fruto de uma aproximação funcional do papel do arranjador e da figura do compositor. Nesta dinâmica, percebemos uma maior flexibilidade em relação ao uso e tratamento dos elementos constituintes do seu original. Em uma situação como esta, Perrone muito provavelmente dispunha também de certa liberdade, ao observar que, em algumas partituras escritas pelo próprio maestro Radamés, a indicação grafada do que a bateria deveria tocar era muito sucinta e não especificava todas as notas a serem executadas. Para a música clássica¹⁶, a “instância de representação do original”, termo empregado por Aragão, tem, como principal meio para a comunicação, a partitura. Por outro lado, podemos empiricamente afirmar que, ainda hoje, grande parte do que se é tocado na bateria não se baseia neste processo de escrita musical convencional, a qual se tenta alcançar de forma mais precisa possível, a representação de um determinado som. O que se observa são situações nas quais geralmente o baterista tem que se basear em partituras como as *Lead Sheets*¹⁷ ou, em alguns casos mais específicos, com a forma de notação usada em *Big Bands*.

¹⁶ Utilizo este termo em referência à música enraizada nas tradições seculares e litúrgicas ocidentais, e não ao período desta mesma música, que teve início do século XVIII.

¹⁷ Forma de notação musical na qual se representa essencialmente os elementos de uma canção popular como, melodia, harmonia e a letra.

CORCOVADO - ("QUIET NIGHTS...") - JOBIM

(Bossa)

INTRO - SLOWLY

Figura 6: Exemplo de *Lead Sheet*.

COTTON TAIL

By DUKE ELLINGTON
Arranged by MARK TAYLOR

DRUMS

(SWING) (4/4) = 2" FEEL

Figura 7: Exemplo de escrita para bateria em Big Band.

Em nenhuma destas duas situações se observa uma determinação integral do que o baterista deverá tocar, mas, sim, um referencial, um guia a ser seguido, deixando a cargo do próprio músico algumas decisões que deverão ser tomadas, como, por exemplo, na figura 7, na qual se tem a indicação da levada, no caso a de *swing*, e logo abaixo se lê outra indicação: “2 feel”. Estas informações definem parcialmente os contornos da execução do gênero *swing* e que a respectiva levada deverá ser tocada em dois tempos (termo também empregado na

designação do que é conhecido como *half time*). Para executar tal indicação, o músico precisa se utilizar de um prévio conhecimento, e, a partir deste, eleger e executar o que foi definido na partitura. Outro exemplo são os compassos 6, 7 e 8, nos quais se vê algumas notações rítmicas escritas acima destes e tais indicações informam que a banda tocará estas determinadas figuras rítmicas; porém, cabe ao baterista, baseado novamente em seu referencial, vocabulário e repertório, decidir em quais peças da bateria ele irá apoiar estes eventos sonoros.

Nas partituras para bateria escritas por Radamés, por vezes encontramos uma terceira via, em que o maestro grafava literalmente o que desejava que fosse executado no instrumento, não somente o ritmo, mas, também, as diferentes alturas dos tambores e ataques de pratos combinados com caixa, por exemplo. Na figura 8, há um trecho da grade do primeiro movimento da “Diversão para Seis Instrumentos”, no qual podemos observar tais elementos, descritos no primeiro pentagrama da grade.

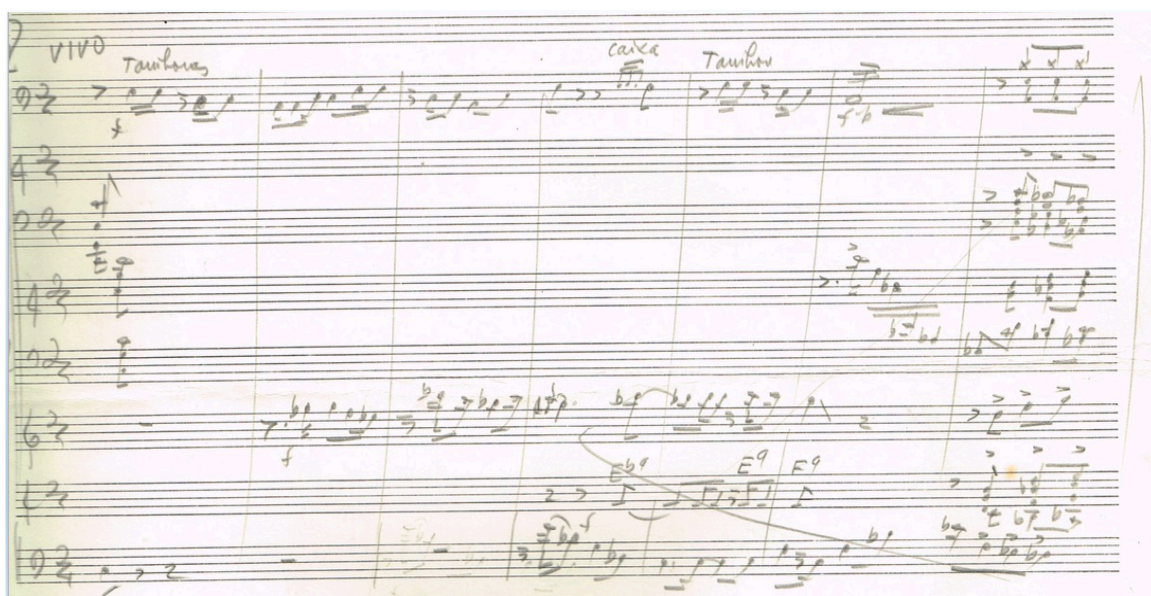


Figura 8: Exemplo de escrita literal para bateria.

Esta maneira de se escrever para a bateria é até hoje a menos empregada, sendo que, das três maneiras descritas acima, é a que exige um maior conhecimento da escrita musical tradicional do baterista e isto não era algo comum para estes instrumentistas na época em questão. Estes bateristas/ritmistas, como comentado por Chico Batera em entrevista concedida ao autor, eram quase sempre músicos de formação prática, ou seja, não haviam frequentado escolas de música ou tido algum tipo de contato com a parte teórica e, por este motivo, questões técnicas do próprio instrumento e, porventura, alguns fundamentos musicais

eram desconhecidos por estes músicos. O próprio Chico comenta que, por volta de 1962, quando frequentava o Beco das Garrafas, no Rio de Janeiro, e assistia às performances de Milton Banana, Edson Machado e Dom Um Romão, não ouvia nenhum comentário a respeito dos rudimentos¹⁸ da bateria. A primeira vez que teve contato com este termo foi através de um americano chamado Miller que morava na cidade e trabalhava como percussionista de orquestra, além de dar aulas de caixa clara. Todavia, foi somente em 1964 (na época com 21 anos de idade) – ano em que ele, juntamente com Sergio Mendes, foi morar nos EUA, e lá permaneceu trabalhando principalmente com gravações de música brasileira – que realmente iniciou seus estudos na bateria.

Esta forma de escrita musical utilizada por Radamés também propiciava à bateria – além cumprir com as funções mais comuns ao instrumento, como o de acompanhamento e sustentação rítmica – a possibilidade de um diálogo mais interativo com os demais instrumentos, respondendo, complementando ou acentuando/pontuando finais de frases, por exemplo, visto que esta estaria mais diretamente alinhada com a trama musical escrita pelo maestro. Na figura 8, vemos um exemplo no qual, no primeiro compasso, a bateria antecipa ritmicamente a figura que será tocada pelos outros instrumentos no compasso de número cinco. Nos compassos 2 e 3, a bateria dobra a linha da guitarra, sendo que no compasso 2 o faz em movimento contrário: as alturas dos tambores se dirigindo ao agudo enquanto a linha melódica da guitarra se dirige ao grave.

2.2 Notação Utilizada

A notação convencional para bateria, dentro de um pentagrama musical, ainda hoje apresenta algumas divergências entre os autores, tanto na escolha das linhas e espaços que são atribuídos aos tambores, quanto à escolha dos símbolos para a representação de instrumentos que não estão comumente presentes no que poderia ser chamada de bateria padrão. Incluem-se neste âmbito blocos sonoros, agogôs, tamborins e baquetas percutidas, somente para citar alguns que estão presentes nas transcrições desta pesquisa.

De forma a tornar a leitura mais intuitiva e mais alinhada com o que se encontra como um quase consenso entre os autores, busquei manter como de costume os tambores organizados no pentagrama de forma a respeitarem a direção de suas respectivas alturas e,

¹⁸Rudimentos são pequenos padrões rítmicos que servem de base para modelos mais complexos na bateria. A National Association of Rudimentary Drummers havia catalogado 26 destes rudimentos e em 1984 a Percussive Arts Society reorganizou-os e acrescentou mais 13, totalizando 40 rudimentos atualmente. (<http://www.pas.org/>)

mesmo estes não tendo uma altura musical definida, os tambores mais graves são escritos nas primeiras linhas em relação aos mais agudos, a exceção à regra é a caixa, que mesmo sendo mais aguda que o Tom 1, é grafada abaixo do mesmo, provavelmente tal fato se dá por ter-se adotado, para a bateria, o mesmo local que se grafa a caixa em uma partitura orquestral de percussão sinfônica. Os pratos aparecem nas linhas superiores com a cabeça de nota na forma de “x”. Para as peças não convencionais, optei por cabeças de nota que fossem bem contrastantes entre si, porém sem a preocupação de posicioná-las no pentagrama em relação à sua altura aproximada ao restante das peças da bateria.

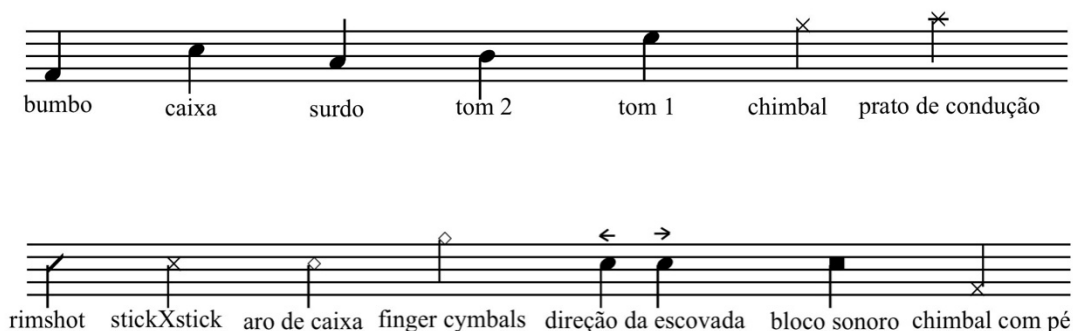


Figura 9: Notação musical utilizada.

2.3 Ferramentas Analíticas

Para o desenvolvimento da pesquisa, foi necessária a escolha de algumas ferramentas que auxiliassem a compreensão e organização dos elementos constituintes da performance de Perrone. Optou-se por uma análise baseada em três procedimentos de caracteres distintos, descritos nos itens a seguir.

2.3.1 Construções Motívicas

A construção e desenvolvimento do discurso musical através da utilização e variação de motivos foi a primeira opção, pois “até mesmo a escrita de frases simples envolve a invenção e uso de motivos, mesmo que, talvez, inconscientemente” (SCHOENBERG, 1991: 35). Também se lê no mesmo autor que, “qualquer sucessão rítmica de notas pode ser usada como um motivo básico...” (SCHOENBERG, 1991: 36). Este princípio usado no estudo de

composição é, também, discutido em KENNY e GELRICH (2002: 122), quando os autores se referem a ele como um dos três estágios cognitivos utilizados quando se está a improvisar.

Na improvisação motívica, motivos se desenvolvem de forma linear, com cada nova unidade de improvisação sendo desenhada em cima do material improvisado produzido, quer imediatamente antes do evento improvisado ou na memória recente.¹⁹

Um dos referenciais escolhidos para esta organização foi o método *Motivic Drumset Soloing*, de Terry O'Mahoney, que tem como escopo a sistematização de alguns modelos para o desenvolvimento motívico aplicados à construção de solos (improvisação). Estes modelos serviram de embasamento para a padronização da nomenclatura e organização utilizada para as reflexões a respeito do vocabulário do baterista, mesmo se encontrados em situações musicais diferentes da proposição principal do método, por exemplo, durante o acompanhamento, apresentaram-se também eficientes. Pode-se tomar isto como premissa levar-se em consideração a semelhança entre a conversação e a linguagem musical. “Quando músicos utilizam-se da metáfora da conversação, eles estão dizendo algo muito significativo sobre o processo musical”²⁰, escreveu MONSON (1996: 81). Para o processo cognitivo de um músico, quando este está a acompanhar ou a improvisar, parece não haver uma distinção clara, pois o fluxo de ideias baseado em um discurso musical flui de forma semelhante. A autora nos dá um exemplo disto a partir do comentário de Herbie Hancock sobre o Quinteto de Miles Davis ao se referir à sua experiência como um todo, não segmentando tais funções.

Estávamos como se andando na corda bamba com as experiências que estávamos fazendo na música. Não uma total experimentação ... nós costumávamos chamá-la de "liberdade controlada" ... apenas como uma conversa - a mesma coisa. Quero dizer, quantas vezes você já falou com alguém e ... você está pronto para falar, dar seu ponto de vista, e então você meio que sai em uma outra direção, mas talvez você nunca acabe retornando a esse ponto, mas a conversa, você sabe, só foi para algum outro lugar e tudo bem. Não há nada de errado com ele. Talvez você goste de onde você foi. Bem, esta é a maneira que estávamos lidando com a música.²¹ (MONSON, 1986: 81)

¹⁹“In motivic improvising, motives develop linearly, with each new unit of improvisation drawing upon improvised material produced either immediately before the improvised event or within recent memory”.

²⁰“When musicians use the metaphor of conversation, they are saying something very significant about musical process”

²¹We were sort of walking a tightrope with the kind of experimenting that we were doing in music. Not total experimentation... we used to call it "controlled freedom"... just like conversation - same thing. I mean, how many times have you talked to somebody and ... you got ready to say, make a point, and then you kind of went off in another direction, but maybe you never wound up making that point but the conversation, you know, just went somewhere else and it was fine. There's nothing wrong with it. Maybe you like where you went. Well, this is the way we were dealing with music.

No método, O'Mahoney define e organiza alguns conceitos para o desenvolvimento de pequenos motivos, que, combinados com outros pequenos motivos, constituem-se a base para a construção de frases musicais. RILEY (1997: 37-40) aponta uma semelhança na utilização destas ferramentas; o autor também enumera alguns procedimentos, mas utiliza-se de uma nomenclatura um pouco diferente, por exemplo: o termo Elasticidade Rítmica²² aparece no lugar do termo Aumentação/Diminuição, porém, observando suas descrições, verifica-se que ambas se referem à possibilidade de alterar proporcionalmente a duração das figuras rítmicas.

Segue uma pequena descrição de cada uma das possibilidades de variação e desenvolvimento sobre os motivos, que serão utilizadas nas análises.

Repetição

É a forma mais básica de desenvolvimento, no qual simplesmente se repete o motivo, ou seus derivados (frases, seções, etc.), de forma exata ou alterada.



Figura 10: Exemplo de repetição.

Fragmentação

Fragmentação é o processo no qual se secciona um motivo e a partir deste fragmento, desta parte, surgindo um novo motivo imbricado com seu original. Quanto maior o seu tamanho, mais chances o ouvido tem em identificá-los entre si.

²²Rhythmic Elasticity. (RILEY, 1997: 39)

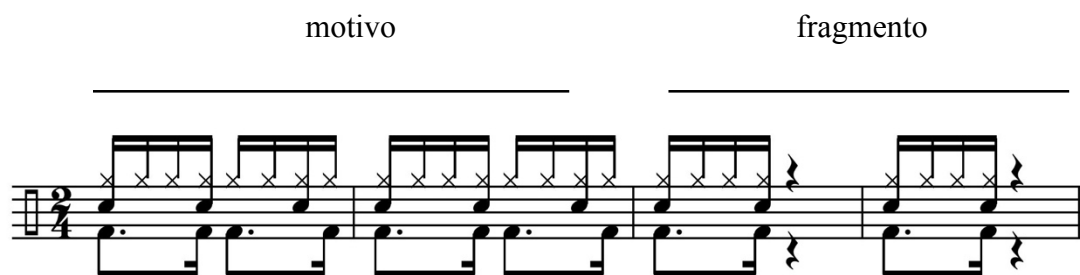


Figura 11: Exemplo de fragmentação.

Extensão

Extensão é a adição de um novo material ao final de um motivo, tem por objetivo aumentar o tamanho da frase, finalizá-la ou conectá-la à outra. Geralmente não apresenta semelhança com o motivo original.



Figura 12: Exemplo de extensão.

Aumentação²³

Também associada ao termo *elasticidade rítmica*, a aumentação acrescenta duração às figuras, aumentando o tamanho do motivo. Este acréscimo se dá geralmente dobrando o valor da figura original, por exemplo: uma colcheia se transforma em uma semínima, como na figura 13, porém esta técnica pode utilizar qualquer fator de multiplicação

²³ Além de RILEY (1997), ALMADA (2000: 247) também utiliza o mesmo termo para designar semelhante procedimento.

para aumentar o tamanho da alteração em relação ao seu original.



Figura 13: Exemplo de aumentação.

Diminuição

Ao contrário da aumentação, a diminuição encurta o tamanho do motivo e da mesma maneira, também pode utilizar diferentes razões para a nova proporção.

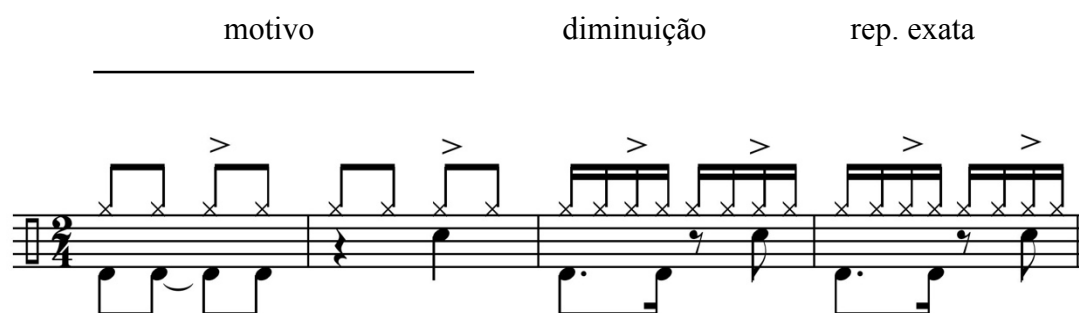


Figura 14: Exemplo de diminuição.

Inversão

Para utilizar as inversões, sem possuir no instrumento alturas definidas, é necessário utilizar o conceito de perfil/contorno melódico. Em seu trabalho intitulado *Melodic Jazz Drumming*, MCCASLIN cita o baterista canadense Barry Elmes, quando o músico

comenta sobre este aspecto do instrumento.

Então, ao invés de apenas tocar coisas na bateria, você está tentando expressar ideias melódicas. Você não tem que tocar as alturas reais, mas a melodia tem forma e você pode tocar as formas na bateria. Você pode tocar os contornos das linhas na bateria e é isso que eu tento fazer.²⁴ (McCASLIN -2015:13)

Em nosso exemplo, o perfil melódico será invertido, mantendo-se a mesma altura da figura inicial.



Figura 15: Exemplo de inversão.

Retrogradação

Neste procedimento, simplesmente o motivo começa de trás para frente. Esta retrogradação pode ser rítmica, melódica ou ambas.

²⁴“So instead of just playing things on the drums, you’re trying to Express melodic ideas. You don’t have to play the actual pitches, but melody has shape and you can play shapes on the drums. You can play contours of lines on the drums and that’s what I try to do”.

- c. Dobrando figuras do motivo original.



Figura 19: Exemplo de embelezamento por dobramento.

Simplificação

Consiste em simplificar o motivo original subtraindo-se elementos do mesmo. Pode ser feita de diferentes maneiras.

- a. Removendo figuras do motivo original.



Figura 20: Exemplo de simplificação por subtração de figuras.

- b. Removendo as ornamentações existentes.



Figura 21: Exemplo de simplificação por subtração de ornamentos.

- c. Removendo qualquer incidência de dobramento.



Figura 22: Exemplo de simplificação por subtração de dobramentos.

Deslocamento Rítmico

Esta técnica consiste em mover integralmente o motivo, para frente ou para trás dentro do compasso.

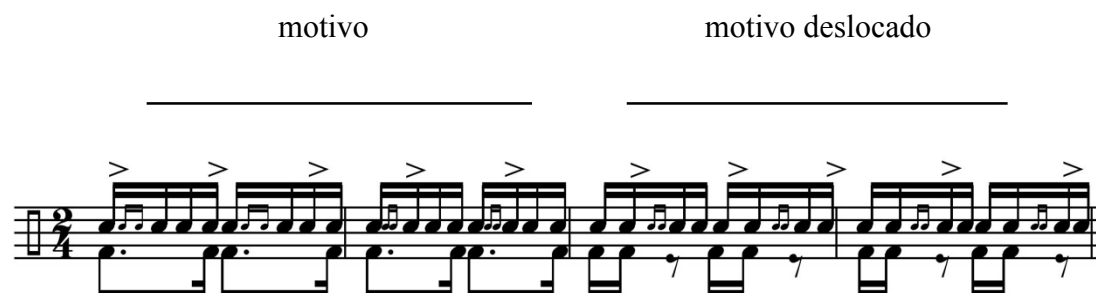


Figura 23: Motivo deslocado uma semicolcheia à frente.

Outro conceito utilizado neste trabalho é o da *orquestração de melodias* e que encontra semelhante abordagem em O'MAHONEY (2004:45)²⁵.

Para tanto, tomam-se como referências o ritmo e a variação das alturas de uma linha melódica. Por exemplo:

²⁵“Orchestrate the Melody”.

- a) Se a melodia começa em uma nota grave e se dirige a uma nota mais aguda, é possível começar tocando as figuras rítmicas no bumbo e depois passar ao tom-tom, por exemplo.
- b) Caso seja encontrada uma nota longa, pode-se utilizar um prato e o deixá-lo soando pelo tempo desta, logo após interrompe-se seu som através de um abafamento.
- c) Se encontrado um glissando ascendente, pode-se, por exemplo, percutir o tambor com uma baqueta, enquanto a outra mão exerce uma pressão com os dedos sobre a superfície da pele, alterando assim a altura aproximada da nota resultante.



Figura 24: Exemplo de orquestração de uma melodia.

Temos, na figura 24, os quatro primeiros compassos da melodia de “O Barquinho”, de Roberto Menescal e Ronaldo Boscoli, juntamente a uma orquestração da mesma para a bateria. O perfil melódico é mantido na maioria das vezes, o suficiente para, mesmo sem a definição clara das alturas, sugerir o contorno desta melodia. Nos 2º e 4º compassos, foram utilizados o chimbal e o prato, respectivamente, desta maneira pode-se também representar as notas de maior duração da melodia, que estão presentes nos segundos tempos destes mesmos compassos. Outro recurso utilizado neste exemplo foi a escolha em finalizar a frase com a utilização do surdo, em contrapartida ao tom-tom que foi escrito no 3º compasso, pois, desta forma, pode-se sugerir através de um movimento descendente, um sentido de finalização para este pequeno trecho.

2.3.2 Adaptações Instrumentais

Para este segundo conjunto de ferramentas de análise, tomei como referenciais dois métodos para bateria/percussão que tratam sobre ritmos brasileiros, *O Batuque é Um*

Privilégio (BOLÃO, 2003) e *Novos Caminhos da Bateria Brasileira* (GOMES, 2005). Estes apresentam em suas páginas uma série de exemplos musicais na forma de padrões rítmicos que derivam diretamente dos instrumentos de percussão: surdos, tamborins, ganzás, repiques e outros, e têm estas linhas rítmicas adaptadas para a bateria. Perrone comenta sobre este procedimento de adaptação em BARBOSA e DEVOS (1984: 45)

... A partir da década de 1930, as gravações já comportavam a batucada, e a orquestra tinha muita gente na percussão, como Tio Faustino no omelê; João da Bahiana no pandeiro; Bide, Marçal e Buci nos tamborins; Vidraça no ganzá, Oswaldo na cabaça; e eu. Radamés fazia os arranjos para o Orlando Silva, por exemplo, e quando este estava cantando, a orquestra fazia a harmonia, e o ritmo era todo na percussão. Quando fomos para a Rádio Nacional, o cantor trouxe da gravadora o mesmo arranjo, mas, como na rádio nessa época só tinha eu de bateria e mais um outro na percussão, ficava um vazio enorme. E eu me desdobrando na bateria para suprir a falta de outros instrumentos!

Baseados nestes dois métodos, percebo ser possível organizar possibilidades de adaptação destas linhas de percussão para a bateria, em três grupos principais, e, no decorrer das transcrições, estes procedimentos deverão ser averiguados e servirão como uma tentativa de identificar determinados procedimentos utilizados, e, conseqüentemente, questões idiomáticas, tanto de Perrone quanto de Radamés, na escolha e emprego do material musical utilizado. São eles:

a. Adaptação Literal

Esta forma de adaptação traz para a bateria o próprio instrumento de percussão, que então passa a fazer parte do *setup* e pode ser tocado juntamente aos outros instrumentos da própria bateria. Por exemplo, podemos montar um agogô em uma estante de prato, ou, como no caso de Perrone, um bloco sonoro montado sobre o bumbo da bateria. Como exemplo deste tipo de adaptação, tome-se a gravação da valsa “Meu Primeiro Amor”, escrita pelo flautista Patápio Silva e tocada pelo Quinteto Radamés para o programa *Contra Luz*, da TVE, em 1986. Nela, Perrone se utiliza de dois instrumentos que não são característicos de uma bateria composta por peças convencionais: um par de *fingers cymbals*, que são tocados na introdução e na seção C, e um triângulo pendurado no bumbo. Este triângulo é executado com a mão direita e pontua algumas cabeças de compasso e, juntamente com a mão esquerda,

que toca de vassourinha na caixa, produzem a levada escrita na figura 25.



Figura 25: Exemplo de Adaptação Literal.

b. Adaptação Timbrística

Neste caso, o principal objetivo é tentar imitar o timbre do instrumento de percussão utilizando as peças de uma bateria convencional. O som de um repinique, por exemplo, pode ser imitado pela caixa da bateria com a esteira desligada, tocando com a baqueta mais próxima à borda, juntamente ao aro, ou pode-se utilizar a cúpula do prato de condução ou mesmo do chimbal para nos aproximarmos do timbre de um triângulo em uma condução de baião. Esta procura pela proximidade timbrística pode ser notada nas palavras do próprio Perrone, ao relatar a utilização, por ele, de um novo modelo de caixa, que possibilitava esta aproximação.

... E, nessa gravação que o Simon me convidou para tocar, então foi onde eu dei as primeiras batidas, porque aí já não era aquela caixa tarol, eu tinha uma caixa americana Ludwig, que baixava o bordão da caixa, tirava aquela estridência da caixa, então ficava um sonzinho meio surdo. Então eu fazia uma batucada assim [reproduz som de batucada de samba]... Lourival Marques (1976)²⁶

Esta imitação presente na maneira de utilizar as peças da bateria está diretamente associada à matriz do chamado “Samba Batucado”, principal modelo utilizado entre as décadas de 30 e 50 e “é possível afirmar que eles (os bateristas) procuravam reproduzir, de maneira adaptada, a sonoridade e os mecanismos percussivos próprios do instrumental “típico” do samba” (BARSALINI, 2014: 57).

Esta adaptação da sonoridade do instrumental do samba para a bateria, em

²⁶ Texto extraído de uma entrevista concedida ao radialista Lourival Marques; a mesma está restaurada e disponível digitalmente pela série Collector’s, n. AER 393 e 394

específico para a caixa deste instrumento, foi mais profundamente discutida em CUNHA (2014), quando o autor descreve, de forma organizada, diferentes possibilidades de execução dos ritmos de samba na caixa. Esta sistematização é muito útil, pois Perrone, como será visto nas transcrições, utiliza muito a caixa da bateria em suas conduções, ao mesmo tempo em que manipula constantemente a questão timbrística neste instrumento. Algumas possibilidades são:

1) Toque no centro

É a maneira natural de execução, na qual a baqueta é percutida no centro da pele. Produz um timbre mais equilibrado entre harmônicos e o som de esteira de caixa, caso esta esteja acionada.

2) Toque na borda

Este toque é produzido quando percutimos a caixa em suas extremidades. Podemos obter diferenciações quanto à altura do som: quanto mais perto da borda, mais agudo e quanto mais perto do centro, mais grave, não havendo necessidade de rigorosidade quanto à região da caixa, mas, sim, entre o contraste entre as alturas obtidas. O som resultante é rico em harmônicos e usado algumas vezes para reproduzir o timbre de instrumentos de percussão ricos, por exemplo, o repinique.

3) Rimshot

Termo empregado para definir um toque na caixa executado com a baqueta tocando simultaneamente aro e pele. Da mesma forma que o *toque na borda*, o rimshot pode apresentar variações quanto à altura resultante: quanto mais para dentro da pele a baqueta se posicionar durante o toque, mais grave será o som. O resultado é um timbre com características próximas ao *toque do centro*, mas com menos som de esteira e com um ataque

mais presente.

4) Toque no aro

O toque no aro é obtido ao se percutir com o pescoço ou o ombro²⁷ da baqueta no aro da caixa, respectivamente, obtendo-se um som mais agudo ou mais grave. O resultado deste toque é um som extremamente curto sem nenhuma presença de pele e esteira e que pode ser usado na adaptação de timbres como o de um bloco-sonoro.

5) Toque preso

Este modo de execução se obtém ao pressionar a baqueta contra a pele no momento do toque, normalmente realizado com a caixa sem esteira (caixa surda) para uma melhor percepção das nuances obtidas com as possíveis variações da pressão exercida. Além deste fator, o tempo que a baqueta permanece em contato com a pele também altera o resultado, sendo que quanto mais tempo pressionada a pele, menos harmônicos haverá no som resultante.

6) Baqueta contra baqueta (*Stick x Stick*)

Este toque é executado com uma das baquetas apoiadas na pele da caixa enquanto a outra percute a baqueta apoiada. Conforme se altera a região da baqueta que está a percutir, conseguem-se sons com diferentes alturas: quanto mais próximo ao pescoço, mais agudo e, quanto mais próximo ao ombro, mais grave. Este timbre apresenta características do som de uma baquetada, porém como esta se encontra apoiada na pele, somam-se à resultante os harmônicos da caixa e o som de esteira, caso esta esteja acionada.

²⁷ Chama-se de *pescoço* a região da baqueta próxima à sua ponta e *ombro*, a região da baqueta que já apresenta seu diâmetro definitivo.

7) Toque de vassoura

Modo em que o músico executa a caixa com vassouras em ambas as mãos, as quais podem ser percutidas como baquetas ou escovadas: lateral ou circularmente, estando a esteira da caixa acionada ou não.

8) Toque de mão e baqueta

Este modo não foi listado por CUNHA (2014), mas trata-se de outra possibilidade de execução, bastante empregada por Perrone. Nela, a caixa é percutida com uma das mãos abafando e/ou tocando figuras rítmicas enquanto a outra mão, com a baqueta, tem a função primordial de tocar as figuras (visto que esta produz um som com maior intensidade). Com a esteira da caixa desligada, temos um resultado próximo a um surdo, uma vez que ao se tocar com a mão apoiada na pele e a resultante sonora é mais aguda e curta do que o som com a pele sem o abafamento da mão.

Um exemplo das possibilidades timbrísticas que estes modos de execução permitem é a caixa gravada por Perrone na faixa “Frigideira”, do álbum *Batucada Fantástica Vol.1*. Lá se escuta uma caixa surda tocada com mão e baqueta, realizando uma base rítmica para um solo de frigideira, e, como podemos observar na figura,²⁶ esta base é uma adaptação timbrística da figura normalmente tocada por um agogô. As figuras são tocadas com a baqueta na mão direita, enquanto à mão esquerda cabe a função de abafamento.



Figura 26: Transcrição dos 4 primeiros compassos de caixa da faixa “Frigideira”.

Através destes abafamentos, ouvem-se neste trecho três alturas diferentes da caixa surda tocada por Perrone. Empiricamente, consegui um resultado semelhante tocando a nota

mais aguda com a mão esquerda inteiramente apoiada na pele, a nota de altura intermediária somente com as pontas dos dedos apoiados e a nota grave com um toque sem abafamento algum. O “x” na figura 26 representa o toque com a mão esquerda na pele. Importante ressaltar que, neste motivo, se pode observar também o cuidado que o músico teve na construção das frases, mantendo a nota intermediária no 2º compasso e a nota mais grave no 4º compasso, gerando, desta forma, a sensação de conclusão da frase.

c. Adaptação Rítmica

Este procedimento toma como base a linha rítmica do instrumento original e, sem atinar à proximidade de timbre, esta linha é tocada em uma determinada peça da bateria. Para este exemplo, tome-se uma gravação de “Faceira”, de 1955, originalmente lançada em um compacto duplo (Continental, nº 17.245). Nesta canção de Ary Barroso, encontra-se Radamés responsável pelo arranjo e execução do piano, além de Vidal ao contrabaixo e Perrone à bateria. A gravação utilizada aqui se encontra em um LP da própria Continental, lançado em 1975, sob o nome de *Série Destaques nº 1*. Ao contrário do registro de 1931, já analisado nos trabalhos de BARSALINI (2009) e AQUINO (2014), esta possuiu uma qualidade de áudio um pouco melhor, por ser mais recente e também por ter passado por um processo de recuperação do original de 78 rotações. O próprio BARSALINI (2009: 48) comenta que a gravação de 1931, a qual tem Silvio Caldas como intérprete, não possibilitava uma precisão na transcrição dos acompanhamentos, o que, porventura, pode ter gerado eventuais dúvidas quanto a detalhes da performance do músico. Ao mesmo tempo em que tive mais clareza na transcrição, este registro mais recente mantém algumas características encontradas no arranjo anterior, dentre elas os breques de 2 compassos que são preenchidos pela bateria, tanto na introdução como no decorrer da seção A. No meu caso, o foco está na condução, quando foi possível observar a questão relacionada ao procedimento analítico aqui descrito.

entre as duas partes, optou por esta mudança de timbres, mas de forma a não se perder o caráter principal da condução na música. Tal fato ocorreu por se tratar de variações sobre um mesmo motivo e, desta maneira, o caráter de unidade entre ambos foi preservado, independente do timbre utilizado.

2.3.3 Onomatopeias: Telecoteco, Ziriguidum e Paticumbum

Outro possível enfoque sobre a análise da rítmica de Perrone é obtido com um recorte feito na utilização destas duas onomatopeias: telecoteco e ziriguidum, sugeridas pelo próprio músico, dentre outras, e encontradas na gravação do “Samba Vocalizado” presente em seu álbum intitulado *Batucada Fantástica Vol. 3*. Segundo AQUINO (2014: 135).

“É a partir desse pano de fundo que buscaremos compreender o uso de algumas onomatopeias no samba. O que se percebe é que a imitação dos padrões percussivos engendra uma palavra que se investe de significado, sem, no entanto – e aí talvez esteja sua força expressiva e, em nosso caso, elucidativa – tornar-se totalmente independente do plano musical”.

A utilização de onomatopeias, originalmente uma figura de linguagem, é algo presente também na linguagem musical e que parece estar associado de forma mais presente em manifestações musicais que têm bases na oralidade, como é o caso da música africana; a vocalização ou oralização é situada, segundo VARGAS (2004: 6), no mesmo plano das “expressões rítmicas”, e estas, ao mesmo tempo em que são originárias das mimeses de alguns instrumentos, deram também origem aos ritmos. Como exemplos, podem-se citar o nosso samba telecoteco, o bebop americano ou, como encontrado em LEON (1984: 306-308), o chachachá cubano.

década de 30, e caracterizava os sambas maxixados, quando a partir daí “novos sambas foram compostos sobre periodizações melódicas construídas a partir de estruturas rítmicas igualmente sincopadas, mas de quatro tempos” (BARSALINI, 2009: 49)



Figura 30: Exemplo do padrão de telecoteco no tamborim.

Na figura 30, vemos um exemplo de telecoteco, no qual as figuras mais agudas, que correspondem às sílabas *te* e *le*, são tocadas com a baqueta no tamborim e a sílaba *co*, representada pela figura mais grave, geralmente tocado pelo dedo médio da mão que segura o instrumento. Assim como a clave cubana, este padrão, segundo GOMES (2005:22), pode também aparecer invertido, ou seja, começando pelo segundo compasso e recebendo assim o nome de *telecoteco invertido*. É importante ressaltar que, como a baqueta possui uma capacidade de emissão mais volumosa que o dedo médio, o resultado é a percepção mais clara das sincopas. Assim, pode-se grafar este resultado sonoro da seguinte maneira.



Figura 31: Padrão de telecoteco baseado somente nas baquetadas em um tamborim.

Outro exemplo utilizado na pesquisa é o termo “ziriguidum”, que está relacionado às funções de condução e marcação no samba (AQUINO, 2014: 139). Podemos identificar a sílaba “dum” à marcação do surdo se tomado que o *d* possui um ataque semelhante ao contato da baqueta na pele, o *u* ao som fechado, ou seja, ao som grave deste tambor e o *m* remete à sua ressonância característica. Da mesma forma, podem-se associar as sílabas com a vogal *i* e as consoantes sonoras *z* e *r*, de timbres agudos, às platinelas do pandeiro ou ao próprio ganzá. Tem-se, portanto, o seguinte modelo.



Figura 32: Onomatopeia do “ziriguidum”.

Na figura 33, há a transcrição dos 12 primeiros compassos da faixa “Samba Vocalizado” (*Batucada Fantástica Vol. 3*), na qual podemos observar a presença de algumas onomatopeias.

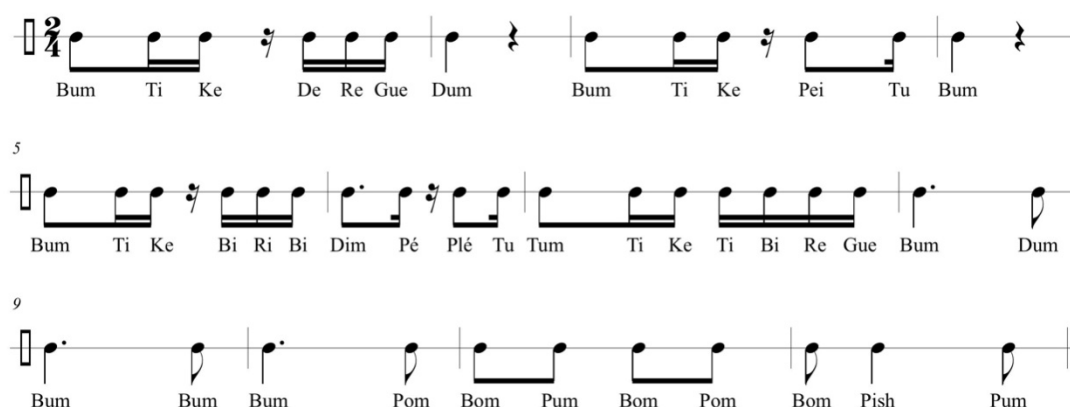


Figura 33: 12 primeiros compassos do “Samba Vocalizado”.

Pude observar uma semelhança entre a onomatopeia “ziriguidum” citada anteriormente e as encontradas na gravação, como no caso do compasso número um, no qual se ouve as sílabas “dereguedum”, ou no compasso número cinco, quando se tem as sílabas “biribidim”; todas estas possuem a mesma figura rítmica e terminam com o fonema *d*, aludindo ao som do surdo de marcação. Encontra-se também a sílaba “bum”, sendo bastante empregada, com a mesma função e, neste caso, remetendo à outra onomatopeia importante no samba, o “Bum Bum Paticumbum Prugurundum”. Ismael Silva, em entrevista a Sergio Cabral, se refere a esta expressão ao tentar definir como seria a nova batida do samba que estava sendo tocada pela Turma do Estácio.

É que, quando comecei, o samba da época não dava para os grupos carnavalescos andarem na rua, conforme a gente vê hoje em dia. O estilo não dava pra andar. Eu comecei a notar que havia essa coisa. O samba era assim tantantantantan. Não dava. Como é que um bloco ia andar na rua assim? Ai, a gente começou a fazer um samba assim: bum bum paticumbum prugurundum (CABRAL: 1974-28)

Neste trecho, podem-se identificar sem dificuldades as diferenças de altura, e, por meio desta distinção entre regiões graves, médias e agudas, analogamente a uma língua tonal, tem-se que o mais relevante é a distinção destas regiões e não a determinação de uma altura absoluta, por isto não encontro dúvidas sobre a mimese da sílaba “bum” (e, no caso, também da sílaba “tum”) em relação ao som grave do surdo, ou, como no caso do compasso 12, no qual se ouve claramente uma pratada no contratempo do primeiro tempo.

A proximidade das datas de gravação do “Samba Vocalizado” e do álbum analisado nesta pesquisa, 1972 e 1976, respectivamente, a meu ver, é um fato relevante e corrobora a adoção das onomatopeias como um terceiro conjunto de ferramentas para a análise, e que, juntamente aos motivos e adaptações, servirão como parâmetros confiáveis para a mesma.

3 – TRANSCRIÇÕES E ANÁLISES

Neste capítulo, apresento algumas transcrições, com suas respectivas análises, que terão como objetivo identificar elementos presentes na performance musical e, após esta etapa, verificar se os resultados podem ou não ser tomados como modelos idiomáticos de Perrone como baterista.

O álbum analisado foi *Radamés Gnattali Sexteto – Série Depoimento - Vol. 2* (1975 – Odeon SM0FB 3879), que tem por integrantes Chiquinho do Acordeom (acordeom), Laércio de Freitas (piano), Luciano Perrone (bateria), Radamés Gnattali (piano), Pedro Vidal (baixo) e Zé Menezes (guitarra). Foram gravadas as músicas "1 x 0", de Benedito Lacerda e Pixinguinha; "Cochichando", de Alberto Ribeiro, Pixinguinha e João de Barro; "Urubu malandro", de Louro e João de Barro; "Sofres porque queres", de Benedito Lacerda e Pixinguinha; "Meu amigo Tom Jobim", de Radamés Gnattali; "Nova ilusão", de José Menezes e Luiz Bittencourt; "Por um beijo (Terna saudade)", de Anacleto de Medeiros e Catullo da Paixão Cearense; "Divertimento para seis instrumentos: 1º Movimento", "2º Movimento" e "3º Movimento", de Radamés Gnattali.

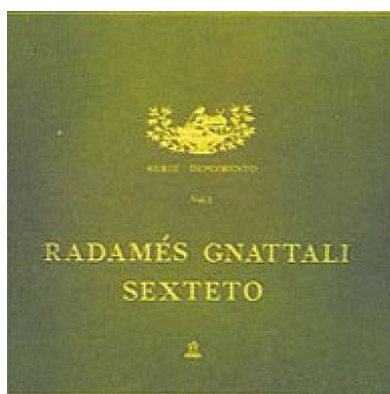


Figura 34:Capa do LP *Radamés Gnattali Sexteto – Série Depoimento- Vol. 2*.

A escolha deste LP se deu por alguns motivos. O fato de se ter escolhido um álbum mais recente propiciou uma melhor qualidade de gravação. Mesmo assim, por vários momentos, houve dúvidas, como, por exemplo, a presença ou não do bumbo em algumas conduções. Neste caso, optei sempre por não o escrever quando se não houve certeza do fato, deixando mais à vontade a discussão futura sobre os outros elementos, estes, sim, com condições garantidas de presença.

O acesso aos manuscritos do próprio Radamés também motivou a escolha deste LP e, em uma rápida observação das obras das quais a esposa do maestro tinha posse, com as grades de 4 das 8 faixas, este álbum foi um daqueles que estavam em estado mais completo. A análise ancorada na audição e na comparação com estes manuscritos assume também outro papel: o de verificar qual era o grau de obrigatoriedade que Radamés impunha à performance de Perrone e se, caso estivesse escrito a parte da bateria, de que maneira o baterista se posicionava em relação à partitura. Além disto, busco tentar entender a que ponto as escolhas de Perrone se davam e como isto poderia ou não interferir no resultado geral do arranjo e da própria performance dos outros músicos. As partituras a que tive acesso foram das músicas: “Cochicho”, “Nova Ilusão”, “Sofres Porque Queres” e os dois primeiros movimentos do “Divertimento para Seis Instrumentos”.

Este LP foi baseado predominantemente no gênero do choro e, como até então, o que mais encontrei sobre o baterista foram análises sobre sua performance no samba, ou, sendo mais específico, no samba batucado, a escolha de um álbum em que o ponto central é o choro conduziu a um outro cenário. Nos arranjos, o maestro explorou mais questões relacionadas ao desenvolvimento motivico na forma de contrapontos entre os instrumentos, variações sobre a melodia original e utilização de pontes entre as partes constituintes, por exemplo, para assim gerar as variações e os contrastes necessários ao desenvolvimento temático. Visto que boa parte destes arranjos foram estruturados sem que houvesse seções de improvisação, tal fato favorece também a análise do discurso musical de Perrone tendo como elemento central as suas conduções e as respectivas variações sobre as mesmas executadas por ele. Ao mesmo tempo, tem-se a presença do “Divertimento para Seis Instrumentos”, uma peça de características camerísticas, na qual se vê um Perrone se aproximando mais de sua vertente como percussionista sinfônico e, assim, averiguar as relações entre estas duas frentes distintas.

Por ser um álbum de 1975, pode-se também verificar, após quase 40 anos das primeiras gravações analisadas de Perrone, se houve mudanças significativas em sua questão idiomática. Vocabulário, instrumentação, orquestração, técnica e outros, assuntos que permeiam a sua linguagem no instrumento e as suas relações com os arranjos. Tal fato será verificado principalmente em duas situações musicais distintas: nos assim chamados *compings*²⁹, quando o baterista exerce um papel de acompanhador, dando suporte e, às vezes, dialogando com as melodias da música - interagindo musicalmente não somente como

²⁹ Ou também *comp*, abreviação de *accompany*: ação de realizar um acompanhamento musical (Oxford Dictionaries)

sustentação rítmica, mas em um diálogo mais claro e participativo com os outros instrumentos - ou nos casos em que a bateria aparece de forma mais solística, assumindo um papel central em determinados momentos dos arranjos. Este diálogo participativo de Perrone com os outros instrumentistas foi ressaltado por Radamés em entrevista concedida ao programa *Contra Luz*, de 1986, exibido pela TVE. Nela, o maestro comenta sobre esta questão: “a bateria do Luciano não é uma bateria que está acompanhando (sic.), é um instrumento que tem que estar junto com os outros instrumentos”. Entende-se por “junto” justamente o ato de se posicionar “funcionalmente” conectado ao restante do grupo, quando há a necessidade de condução ou quando a bateria assume também um papel de interlocutora.

1x0³⁰

Composição de Benedito Lacerda e Pixinguinha, datada de 1919, foi escrita em homenagem à vitória do Brasil sobre o Uruguai na decisão do Campeonato Sul Americano realizado neste mesmo ano. Muito tempo depois, em 1993, este choro recebeu letra escrita pelo guitarrista e compositor Nelson Ângelo, integrante do Clube da Esquina.

Neste arranjo, além do áudio, conto também com um vídeo em que Radamés se apresenta no programa *Contra Luz*, da TVE, em 1986. A formação, ao contrário do álbum, não dispunha do segundo piano, mas trata-se do mesmo arranjo, fato verificável pela comparação auditiva das duas gravações. Com o auxílio deste vídeo, podem-se tirar algumas conclusões sobre manuações³¹ escolhidas por Perrone e também comparar as duas execuções; isto traz à tona uma compreensão do que provavelmente estava grafado na partitura e o que cabia ao baterista definir durante sua execução.

Perrone utiliza, nesta música, um recurso timbrístico diferente, que é obtido apoiando-se a baqueta esquerda sobre a pele da caixa e a baqueta direita percutindo sobre ela. Ele intercala isto com notas simples tocadas na caixa, conseguindo, a partir disto, além de dois timbres distintos, duas alturas diferentes em uma mesma peça do instrumento. Isto será nomeado simplesmente por baqueta contra baqueta, e sua grafia na partitura ocupará o mesmo espaço que utilizado para grafar a caixa, mas com uma cabeça de nota em forma de x.

³⁰ Áudio disponível em: <https://youtu.be/UU6QWgE1-WA>

³¹ Trata-se de um neologismo, comumente empregado entre bateristas/percussionistas, referindo-se às combinações de mãos utilizadas. Similar ao termo *sticking*, em inglês.

O arranjo começa diretamente com a exposição da primeira seção A em andamento desdobrado (semínima, aproximadamente em 66bpm) e nos 5 primeiros compassos existe somente uma marcação no prato, sem bumbo, quando se ouve a figura do *tresillo*. Depois de uma pequena ponte, que serve também como preparação para a dobra de andamento que acontece no 13º compasso, passando agora para aproximadamente 132bpm, Perrone assume uma condução na caixa, que mais parece um *comping* do que a caracterização de um ritmo de marcha, por exemplo.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Melodia' and the bottom staff is labeled 'Bateria'. The Melodia staff is in 2/4 time and shows a melodic line with various note values and rests. The Bateria staff shows a complex rhythmic pattern with many notes, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several accents (>) and ties (horizontal lines) in the Bateria staff. The notation is for measures 13 to 19 of the first exposure of section A.

Figura 35:1x0 - Compassos 13 ao 19 da primeira exposição da seção A.(0:28 a 0:33)

Em vários momentos, a condução da caixa apoia notas da melodia, e, como não se encontra um padrão nesta mesma condução, crê-se que o ponto de partida do baterista é a própria melodia, caracterizando assim um processo de acompanhamento ou *comping*. Este procedimento é abandonado nos 16 primeiros compassos da letra B, nos quais Perrone assume uma condução que sustenta a melodia e os acentos não necessariamente coincidem com a mesma, são repetitivos e caracterizam um padrão maxixado, como a seguir.

The image shows a single staff of musical notation labeled 'Bateria'. It depicts a repetitive rhythmic pattern consisting of a series of notes with accents (>) and rests. The pattern is described as 'maxixado' (maximized) in the text.

Figura 36:1x0 - Padrão da condução dos 16 primeiros compassos da seção B.(0:39 a 0:52)

Esta condução é tocada no chimbal ao invés da caixa e isto proporciona uma dinâmica menor, em um momento em que a melodia é tocada em uníssono pelos dois pianos, abrindo entre si uma segunda voz. Destas duas situações, pela oitava mais alta em que foram tocadas e pela dinâmica do trecho, a intenção do arranjador parece ser a de contrastar com a seção anterior, criando um ambiente mais sutil. Vê-se que não há presença de bumbo no acompanhamento feito pela bateria, e os acentos parecem que foram tocados com uma leve pressão na pinça³², assim, tem-se nas figuras acentuadas, além da diferenciação da dinâmica, uma alteração no timbre, visto a presença destes pequenos rulos de pressão. A partir da metade do B, a textura muda, a melodia do tema agora é tocada alternadamente entre o acordeom, piano e guitarra, gerando uma maior movimentação. Esta mudança também é acompanhada pela bateria, que passa agora a conduzir na caixa em uma dinâmica maior. Neste trecho da música, há novamente com um padrão rítmico da melodia que é caracterizado pela organização das semicolcheias de 3 em 3 (hemiola³³).

Este procedimento é uma das características desta composição de Pixinguinha, que em outros pontos da melodia também se utiliza deste recurso. Neste trecho, Perrone utiliza o recurso do *rimshot*, que consiste em se tocar percutindo a baqueta no aro e pele simultaneamente. Além deste artifício, pela observação do vídeo citado anteriormente, pudemos verificar que o baterista posiciona seu braço de maneira a tocar o *rimshot* na caixa, muito próximo à ponta da baqueta. Deste modo, o timbre se torna extremamente agudo e com um pouco mais volume, devido à altura do movimento feito pelo baterista, criando um contraste com o som da caixa sem a respectiva técnica. Ritmicamente, isto se dá a cada 3 semicolcheias, apoiando assim a hemiola da melodia. Observamos que Perrone segue o motivo rítmico, mas houve um processo de *deslocamento*, visto que os apoios a partir do compasso 20 foram antecipados em uma semicolcheia à frente em relação aos presentes na melodia.

³² Chamo de *Pinça* a posição entre os dedos polegar e indicador ou polegar e médio das mãos. Recebe este nome uma vez que é ela que tem a função primordial de, ao segurar a baqueta, impedir que a mesma escorregue ou caia, dando também um ponto de apoio para a movimentação dos dedos.

³³ Aproprio-me do termo que originalmente descreve um padrão de acentuação que resulta em uma proporção de 3:2, para representar uma proporção de 3:4, ou seja, quando as semicolcheias estão agrupadas de 3 em 3.



Figura 37:1x0 - Compassos 19 a 22 da seção B.(0:55 a 0:59)

Na levada da seção C deste arranjo, encontra-se o recurso da baqueta contra baqueta que, utilizado por Perrone neste momento, cria um contraste de timbre em relação às seções anteriores e também valoriza uma característica marcante da melodia neste trecho: uma pequena progressão melódica que parte da nota Lá até a nota Ré. A técnica acima mencionada é tocada de maneira a dobrar ritmicamente esta progressão e também algumas antecipações que o piano toca neste mesmo trecho.

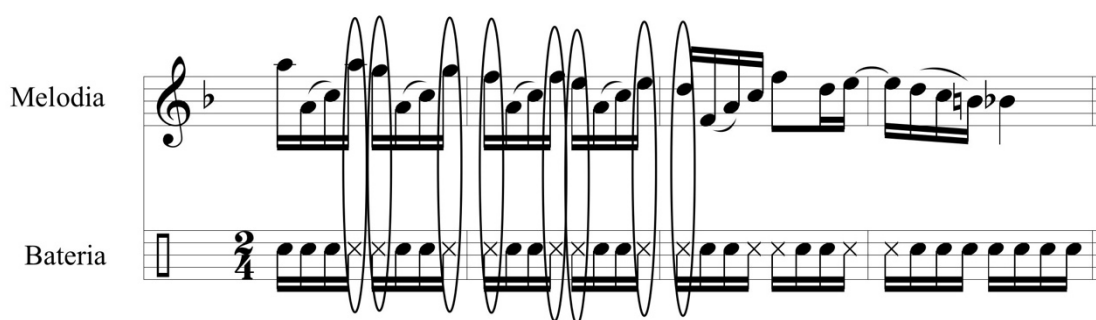


Figura 38:1x0 - Quatro primeiros compassos da seção C.(1:21 a 1:24)

Baseado na observação deste mesmo arranjo tocado pelo grupo no documentário, observo que Perrone executa esta técnica somente na segunda metade da parte, ao invés de começar logo na primeira exposição de C, como feito no arranjo aqui analisado. Isto pode significar que, novamente, Radamés não grafou literalmente a condução da bateria, deixando a cargo do baterista a escolha da mesma e, neste caso, inclusive o local de seu início.

A última exposição do tema é antecedida por uma frase em sextinas, a qual foi tocada por um compasso e meio e se resolve exatamente na cabeça desta última seção A. Nela, Radamés resgata o mesmo procedimento utilizado no início, em que o andamento aparece desdobrado e, neste momento, Perrone acompanha com uma condução de Samba no Prato, algo pouco comum em seu vocabulário. Esta condução acontece por 4 compassos, seguidos por outros 4 compassos, porém, desta vez, tocada no chimbal. Esta alteração ocorre

concomitantemente com uma mudança na textura do trecho: nos compassos em que a condução está mais aberta (prato), ouvem-se todos os instrumentos desenvolvendo motivos simultaneamente, ao passo que, no momento que a condução está no chimbal, apenas a guitarra está a tocar a melodia, acompanhada pelo acordeom, baixo e bateria, em uma clara redução na densidade. Perrone também altera sua condução de forma a diminuir também seu volume e massa sonora.

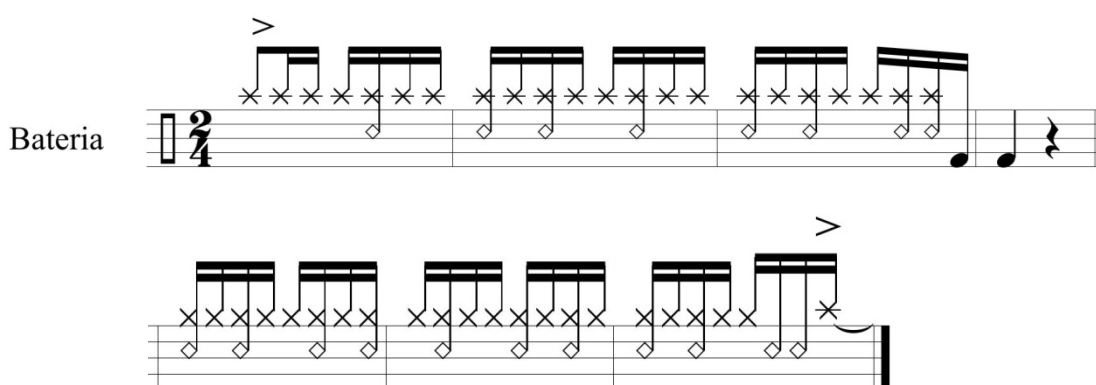


Figura 39:1x0 - Compassos 1 a 7 do último A.(1:36 a 1:48)

No vídeo do documentário, observei que, neste mesmo trecho, Perrone toca o contratempo com o pé esquerdo no chimbal, mas não foi possível confirmar isto no áudio que tomo como base. Por este motivo, optei por omiti-lo, da mesma forma que fiz com as notas do bumbo. No caso da figura 39, no compasso número 4, foi possível distinguir o bumbo claramente e, por esta razão, o mesmo aparece grafado no exemplo. Ademais, é importante ressaltar que há nesta condução, ao invés do padrão maxixado, muito presente neste álbum, um padrão baseado no Paradigma do Estácio, remetendo-nos a uma condução do assim chamado telecoteco. Esta linha tocada no aro da caixa, juntamente com a condução do prato/chimbal, faz com que este trecho se caracterize como um grande contraste em relação ao restante deste álbum, que em sua quase totalidade baseia-se ritmicamente na figura do *tresillo* e com a orquestração das levadas tocadas basicamente na caixa, esta característica comum ao Samba Batucado de Perrone e que BARSALINI (2014) contrapõe ao Samba de Prato. Pelo áudio, não é possível justificar tal mudança feita pelo baterista, se, pautado unicamente pelo caráter do que foi tocado pelos outros instrumentos neste momento, resta a opção de supor que tal alteração no padrão da condução tenha sido sugerida pelo próprio Radamés, posto que esta maneira de se conduzir samba não é comum para Perrone.

No Coda, vê-se novamente o recurso de baqueta contra baqueta, mais uma vez apoiando ritmicamente um evento sonoro característico do tema: os agrupamentos de 3 em 3 figuras. Esta hemiola aparece agora em um *fade-out* e é *ornamentada* por um *drag*, como podemos observar na figura 40.



Figura 40: 1x0 - Três primeiros compassos do Coda.(1:59 a 2:05)

Cochichando³⁴

Choro composto por Alberto Ribeiro, João de Barro e Pixinguinha, originalmente chamado simplesmente por “Cochicho” e gravado em 1944, teve sua letra escrita por Braguinha, então diretor da gravadora Continental, e contando com a participação do cantor carioca Déo (Ferjalla Rizkalla).

Neste arranjo, Radamés mantém a forma Rondó, com pequenas mudanças na estrutura: a seção B, ao invés de 14 compassos mais a sua repetição, apresenta somente 16 ao todo. Sem nenhuma parte solista, ele cria no decorrer do arranjo variações em cima da melodia através de ornamentações, contrapontos, acréscimos e subtração de instrumentos. Pude observar, pelo manuscrito original, que Radamés não especifica literalmente as conduções da bateria, somente anotando o caráter desejado e sinalizando os momentos em que Perrone deve variar aquilo que vem tocando. Estas variações acontecem concomitantemente à mudança das seções, sendo que as indicações do maestro sugerem alguns poucos elementos para tal, deixando, pelo menos graficamente, a cargo de Perrone as decisões sobre: as levadas, dos procedimentos quanto à escolha das peças da bateria, do desenvolvimento das frases e preparação das convenções e breques.

³⁴Áudio disponível em: <https://youtu.be/lyyqJkFQmSo>

No início da partitura, observa-se a indicação de *cymbal ad.lib*, e ouve-se Perrone tocando nos contratempos do primeiro tempo, nos compassos 2 e 4, um par de *fingers cymbals*. O instrumento utilizado também não estava especificado na partitura, sendo assim, pode o próprio baterista ter optado por tal.



Figura 41: Cochichando - 4 primeiros compassos da introdução³⁵. (0:01 a 0:09)

A condução da bateria começa no 9º compasso (segunda metade) da primeira seção A do tema, com uma única indicação na grade de “mude o som”; a levada é tocada com vassouras em ambas as mãos e nos remete a um padrão “maxixado”, mais condizente com a linha rítmica tocada pelo contrabaixo.



Figura 42: Cochichando - Exemplo do padrão maxixado da vassoura e do baixo no 1º A.

Na segunda metade do primeiro A, a melodia passa para o acordeom, e a guitarra passa a conduzir com um ritmo de telecoteco. Há um contraste claro, e mesmo sendo grafada na partitura uma indicação de “mude”, a condução de Perrone se mantém sem alterações. Este padrão é mantido até a segunda metade do segundo A, quando o motivo da caixa é acrescido de algumas variações, como na figura abaixo.

³⁵ Reparar que, na partitura do contrabaixo, Radamés havia grafado as notas *do* e *do#* ao invés de *mi* e *fã*, como foi gravado por Vidal. Deparei-me com este tipo de situação em alguns momentos durante a pesquisa, não somente com este instrumentista, porém deixei de relatá-los, pois acredito que fossem irrelevantes ao trabalho e, se o próprio maestro os permitiu, conclui-se que o esperado da execução musical tenha sido alcançado.



Figura 43: Cochichando - Variações da caixa. Compassos 9 ao 12 do 2º A. (0:51 a 0:58)

Na seção B do tema, a guitarra passa a tocar o tema e, em um exemplo de *simplificação*, Perrone não toca mais a “escovada” da segunda semicolcheia do primeiro tempo. Isto altera a textura original, ao mesmo tempo em que gera um pequeno contraste em relação à seção anterior da música.



Figura 44: Cochichando - Padrão rítmico da condução encontrada na seção B.

Na segunda metade da seção B, a bateria, por indicação da partitura, não toca e, neste momento, o baterista troca de vassouras para baquetas. No 12º compasso de B, existe uma preparação escrita em sextina, que tenciona o breque que aparece logo em seguida. Surge aí, pela primeira vez, notas tocadas no prato. A função é de acentuação junto aos outros instrumentos e melodia e, nesta convenção, vemos a única indicação de *f* de toda a partitura, presumindo-se que se trata do ponto culminante do arranjo. Perrone volta a utilizar o prato na reexposição de A, quando se mantém a mesma dinâmica *forte* durante os 4 primeiros compassos. Importante ressaltar que, além da convenção já citada acima, este é o único trecho que Perrone utiliza o prato com esta função, juntamente ao baixo e à guitarra.

The image displays a musical score for the first four measures of the first reexposition of section A of the piece 'Cochichando'. The score is written in 2/4 time and consists of four staves. The first staff, labeled 'Bateria grafada na partitura', shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second staff, labeled 'Bateria gravada por Perrone', shows a different rhythmic pattern, primarily using eighth notes and rests. The third staff, labeled 'Guitarra', shows a series of chords, mostly triads and dyads, with some accidentals. The fourth staff, labeled 'Baixo', shows a bass line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The score is divided into four measures by bar lines, with repeat signs at the end of the first and third measures.

Figura 45: Cochichando - Primeiros 4 compassos da primeira reexposição da seção A. (1:32 a 1:38)

O baterista não tocou o que havia sido escrito na partitura e, sem questionar se esta decisão foi tomada por ele ou não, apenas ressalto que, a meu ver, Perrone, além de conseguir apoiar com mais dinâmica o ritmo tocado pela guitarra e baixo, retomou exatamente o mesmo motivo rítmico utilizado no início da peça. Entretanto, naquele momento, tocado com uma dinâmica menor e utilizando-se dos *fingers cymbals* ao invés do prato.

Na seção C, nota-se novamente a mesma condução tocada anteriormente no primeiro A, e esta continua até o final de C. Mesmo na segunda metade desta seção – em que os outros instrumentos (neste caso, guitarra, acordeom e baixo) passam a apoiar, em uma clara convenção, na última semicolcheia de cada tempo, a mesma condução é mantida sem nenhuma alteração e, novamente, o baterista executa algo diferente daquilo que está anotado na partitura. Pode-se observar que, nos 4 primeiros compassos, a última semicolcheia vem pendurada em cada tempo, mas Perrone toca as cabeças destes. Todavia, percebe-se pela gravação que a semicolcheia antecipada é tocada mais forte, polarizando-a em relação às outras e, assim, o efeito desejado é alcançado sem o baterista precisar abandonar a levada anterior.

Bateria grafada na partitura

Bateria gravada por Perrone

Guitarra

Acordeon

Baixo

Figura 46: Cochichando - 4 primeiros compassos da seção C. (1:46 a 1:52)

Já na segunda reexposição da seção A, os 8 primeiros compassos são executados no prato, que pelo fato de ter sido tocado isoladamente, sem outras peças da bateria, não parece remeter a uma condução característica de Samba no Prato, mas, sim, para um elemento rítmico que dialoga com os outros instrumentos. Juntamente à guitarra, que está tocando o tema, e ao baixo, que executa uma condução ritmicamente baseada nesta melodia, a bateria desenvolve este mesmo motivo por *embelezamento*, adicionando figuras ao mesmo, como se pode observar na figura abaixo.

Bateria

Guitarra (melodia)

Baixo

Figura 47: Cochichando - Compassos 1 ao 4 da segunda reexposição do tema A. (2:13 a 2:20)

Nos últimos 8 compassos da segunda reexposição de A, Perrone retoma a condução na caixa e, ao conduzir a música ao final, a dinâmica naturalmente aumenta, com a presença de algumas pequenas variações. Por fim, há novamente a presença de pratadas ao apoiar as antecipações finais, presentes no Coda.

Em resumo a este arranjo, temos que Perrone em nenhum momento se desvia do chamado paradigma do *tresillo*. Atento a esta estrutura, ele se mantém coerente ao arranjo, deixando sempre claro o caráter maxixado, mais condizente ao choro. O cuidado com a *adaptação*

timbrística é perceptível, pois não havendo presença do bumbo – distanciando ainda mais do que poderia vir a ser uma referência ao samba – a caixa tocada com vassourinhas cumpre perfeitamente o papel do pandeiro. Outra característica desta performance é o *caráter de condução* ao invés do *caráter de fraseado*. Mesmo em momentos em que poderia ter havido variações, inclusive grafadas no manuscrito do maestro, Perrone optou por manter a levada, deixando a cargo dos outros instrumentos a criação de contrastes mais significativos. Estes, por sua vez, aparecem sutilmente na alternância de timbres escolhidos e pequenas variações rítmicas entre as seções da música.

Urubu Malandro³⁶

Definido como “dança característica” em sua gravação original de 1914 (Phoenix nº 70589), o “Samba do Urubu”, de Lourival Inácio de Carvalho (Louro) e letra de João de Barro, é, na verdade, um antigo tema folclórico da região norte do Rio de Janeiro. Teve sua autoria atribuída a Louro, mas existem divergências a este respeito, segundo Jota Efegê³⁷, este foi somente o autor das variações que a fizeram conhecida. Esta música é bastante utilizada pelos chorões para demonstrarem suas habilidades, uma das preferidas de Pixinguinha para a realização de variações.

Este arranjo de Radamés, o qual também já foi encontrado com o nome de “Variações sobre o Samba do Urubu”, explora diferentes possibilidades de desenvolvimento sobre a melodia e harmonia originais. O tema A é exposto uma única vez e, sobre ele, as variações são criadas, intercalando-se sempre com o tema da seção B, tocado literalmente. Esta liberdade de improvisação praticada pelos chorões nesta música se observa no arranjo de Radamés na sua capacidade de manipular melodias, contrapontos, rearmonizações e contrastes no que tange às texturas. O maestro faz uso inclusive de um naipe de cordas, que agrega a esta faixa uma de suas características: a mescla entre o popular e erudito. Neste contexto, a bateria surge como um instrumento que não serve somente como base rítmica para o desenvolvimento da peça, mas como mais um elemento que participa deste mesmo desenvolvimento, dialogando de forma organizada como a trama sonora escrita.

³⁶ Áudio disponível em: <https://youtu.be/pE9TvUU1dMs>

³⁷ Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/louro/dados-artisticos>.

Não tive acesso ao manuscrito deste arranjo, porém, pela audição, e também baseado em outros manuscritos deste mesmo álbum, é possível supor que uma parte do que foi gravado por Perrone estava grafado na partitura. Nestes momentos, reitera-se o caráter sinfônico desta faixa. Momentos orquestrais, como na introdução, em que existe uma parte tocada somente por um naipe de cordas, os tambores são tocados com baquetas de pontas de feltro, criando uma diferenciação do timbre mais comum (baqueta de ponta de madeira ou nylon). Podemos, por semelhança sonora, associar esta passagem aos tímpanos de uma orquestra, indicando assim uma possível *adaptação timbrística* feita por Perrone - ressaltando que a caixa foi tocada com sua esteira desligada. Nesta mesma introdução, antes da execução do naipe de cordas, um longo rulo no prato é executado, preparando exatamente a mudança de textura criada pela entrada do naipe.

Como forma de facilitar a descrição desta análise, os 8 primeiros compassos da melodia serão denominados como sendo a seção A, e o B refere-se ao trecho a seguir. Este é usado no arranjo como ponte entre os desenvolvimentos escritos.



Figura 48: Urubu Malandro - Trecho do tema nomeado como B.

A frase nos tambores percutida com as baquetas de feltro está presente também no início da melodia, que é tocada pelo acordeom com acompanhamento do sexteto, criando-se assim uma elisão entre a introdução e o tema.

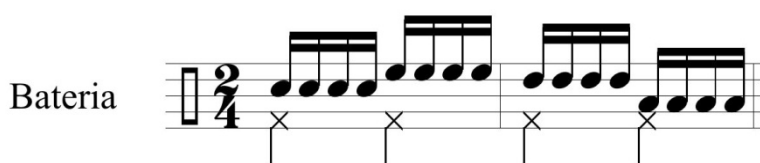


Figura 49: Urubu Malandro - Linha de tambores tocada com feltro: Introdução e início do tema.

O primeiro A é acompanhado por esta frase em sua integridade e, quando a seção B é apresentada, a bateria passa a conduzir na caixa, já com a esteira ligada, figuras em

semicolcheias. Esta condução, juntamente com a melodia de B tocada pela guitarra, reaparece sempre que o arranjo retorna a esta seção, criando um local comum, um ponto de partida/chegada para os desenvolvimentos. Encontramos nesta situação uma semelhança com a forma Rondó, se tomar este B como o tema principal, ter-se-ia as variações escritas sobre a harmonia, sempre retornando para o tema.

Tem-se a seguir a transcrição da primeira seção B, que servirá como modelo e referência aos próximos, visto que a função e o caráter das conduções tocadas por Perrone nestes trechos são as mesmas, encontrando-se apenas pequenas variações entre cada uma delas.

The image shows a musical score for two instruments: Guitarra (Guitar) and Bateria (Drums). The score is written in 2/4 time. The guitar part is in the treble clef and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The drum part is in the bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes. Vertical lines connect the guitar notes to the drum patterns, indicating the accompaniment. The score is divided into two systems, each containing two staves. The first system shows the first four measures, and the second system shows the next four measures. The guitar part is marked with a 'G' and the drum part with a 'B'.

Figura 50:Urubu Malandro - 8 primeiros compassos da primeira seção B. (1:00 a 1:07)

Pode-se observar, nesta figura, que neste *comping* Perrone acompanha a melodia da guitarra de maneira a:

a) apoiar também as primeiras figuras de cada motivo melódico (locais sinalizados) ao mesmo tempo em que também se utiliza do espaço criado entre as mesmas, preenchendo sua levada com uma quantidade maior de notas.

b) caracterizar em sua condução um padrão, utilizando para tanto os rulos realizados com a mão esquerda, presentes na segunda semicolcheia de cada tempo. Reparei por meio da audição da faixa que, por vezes, este rulo não define precisamente um grupo de

duas fusas, como escrito na figura 51, porém, nesta pesquisa, optou-se por esta grafia como forma padrão para estas situações.

Após este B, durante o primeiro desenvolvimento, a levada maxixada da bateria mantém-se a mesma e, sem alterações significativas, retorna-se ao B. No segundo desenvolvimento, Radamés realiza a execução da melodia através do naipe de cordas. Nesta mudança de textura, a bateria também acrescenta um novo elemento, contrastando assim também com o momento anterior.



Figura 51: Urubu Malandro - Quatro primeiros compassos do segundo desenvolvimento. (1:32 a 1:36)

Perrone mantém o caráter maxixado, mas com a adição da técnica de baqueta contra baqueta, inclui um novo timbre concomitantemente à entrada das cordas.

Após este desenvolvimento, uma terceira parte da melodia do tema, que até então não havia sido tocada, é apresentada juntamente aos breques feitos por todo o grupo. Como em outras ocasiões vistas na análise deste álbum, quando o piano, em determinado momento, realiza a melodia uma oitava acima em relação à guitarra, Perrone passa a fazer a condução no chimbal, acompanhando a direção da melodia, visto que este soa mais agudo que a caixa. Quando o arranjo retorna a B, a condução volta para a caixa, juntamente com a melodia tocada, esta já oitava abaixo.

No desenvolvimento seguinte, a bateria retoma um motivo semelhante ao da figura 51, desta vez tocado sobre breques realizados pelo sexteto, no pulso tético de cada compasso. Este motivo, tocado por Perrone, agora aparece sem a primeira semicolcheia de cada compasso, mas, devido ao fato de o timbre (tambores) e a direção do perfil melódico (agudo para o grave) serem os mesmos da referida figura, entende-se que este trecho realmente está a resgatar aquele anterior e, sendo assim, também se enquadra na proposta de desenvolvimentos do arranjo.

Continuando com esta mesma premissa, há, ao final deste trecho, musical com um procedimento de *diminuição* utilizado pelo maestro. No início da referida parte, os acentos já citados ocorrem a cada cabeça de compasso, porém, surgem sendo tocados cada um na distância de uma semínima pontuada, até o retorno da seção B. Esta mesma ferramenta é

utilizada no Coda, pelo baterista, de forma semelhante à técnica de baqueta contra baqueta, utilizada na figura 51. Esta, antes tocada a cada tempo do compasso, agora é executada a cada colcheia pontuada. Perrone manteve, desta maneira, a mesma proporção utilizada por Radamés na *diminuição* supracitada, denotando um diálogo mais estreito entre os *compings* e o arranjo.



Figura 52: Urubu Malandro – 4 primeiros compassos da levada no Coda. (2:32 a 2:36)

A manulação (EDD) acima foi escolhida baseada na observação de uma situação semelhante, presente no vídeo do documentário da TVE sobre Radamés. No arranjo de “1x0”, Perrone, em determinado momento, também agrupa algumas semicolcheias de 3 em 3, e fica visível a opção de manulação adotada pelo baterista. Somente apropriei-me desta escolha e trouxe para este exemplo e que, por analogia, pode-se supor que tenha sido a mesma adotada por ele naquele momento.

Sofres Porque Queres³⁸

De autoria de Pixinguinha e Benedito Lacerda, este tango³⁹, de 1917, lançado pela Odeon, foi juntamente com “Rosa” um dos primeiros temas autorais gravados por Pixinguinha, e veio a ser regravado pelo próprio autor em 1946, pela RCA.

Na sua gravação original, este tango apresenta a forma tradicional de choro (ABACA), entretanto, na gravação do sexteto, Radamés opta por apresentar cada parte somente uma vez (ABCA), da mesma maneira que na gravação de 1946, presumindo, portanto, que o maestro tenha também tomado esta última como referência. Além desta

³⁸ Áudio disponível em: <https://youtu.be/54H93zl6CGU>

³⁹ Até o final do séc. XIX e começo do séc. XX, não havia se fixado o termo choro para designar tal gênero. Nazareth, por exemplo, utilizava a palavra *tango*, Chiquinha Gonzaga o termo *maxixe* para suas composições, algumas destas cristalizaram características as quais hoje encontramos integradas ao choro, segundo DINIZ (2003)

questão formal, entende-se que o caráter do arranjo aqui analisado dialoga mais com o choro gravado em 1946 do que com o seu antecessor. Apresenta uma instrumentação maior - contando assim com maiores possibilidades de contrapontos entre os dois pianos, com a melodia alternando entre a guitarra e acordeom - podendo até aludir aos diálogos de flauta e saxofone de Benedito Lacerda e Pixinguinha presentes na gravação mais recente.

Pelo manuscrito, observa-se que Radamés optou por escrever a fórmula de compasso em 4/4, com indicação do metrônomo de 126 bpm. Por se tratar de um tema em andamento lento, a escrita apresentando a pulsação dobrada facilita a manutenção do andamento, pois reduz o espaço entre as pulsações e também simplifica um pouco a leitura, visto que existe a necessidade de se escrever menos semicolcheias e, assim, também, se evita a presença de fusas.

A introdução do arranjo apresenta logo de início uma frase de bateria, que é repetida por 12 compassos até o início da seção A. Esta frase de bateria foi escrita literalmente, porém Perrone a executa de forma diferente, como vemos a seguir.

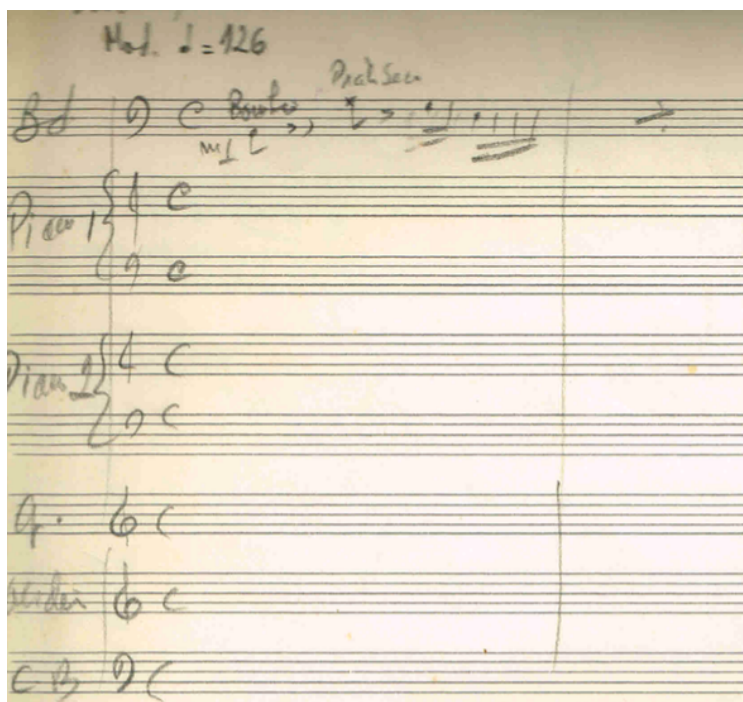


Figura 53: Sofres Porque Queres - 2 primeiros compassos do arranjo, no qual se vê a definição do ritmo e das peças da bateria.

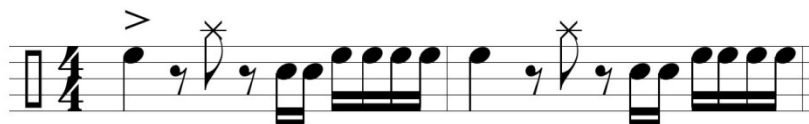


Figura 54: Sofres Porque Queres - Transcrição dos 2 primeiros compassos do arranjo. (0:00 a 0:04)

O ritmo foi mantido, mas houve uma pequena alteração na instrumentação, quando Perrone opta por começar com uma nota forte no primeiro tom-tom ao invés do bumbo e, no terceiro tempo do compasso, utiliza a caixa com a esteira desligada ao invés do tom-tom. Tomando estas semicolcheias, se vê que não houve alterações no *perfil melódico* das mesmas, pois, mesmo caixa estando escrita em um espaço abaixo do primeiro tom-tom, esta, geralmente, e, como no caso de Perrone, também, apresenta uma afinação mais alta do que o primeiro tambor. Por isto o *perfil melódico* sugerido pelo maestro foi mantido. A indicação de *prato seco* aparece no manuscrito, porém, é gravado sem ser abafado. Trata-se de um prato com dimensões pequenas e, conseqüentemente, com um *decay*⁴⁰ curto, não gerando a necessidade de interromper seu som, como escrito. Todo este trecho da introdução foi tocado com uma baqueta de ponta de feltro, tornando menor o ataque de cada nota e assim condizente com a indicação de *mezzo forte*.

Na primeira exposição de A, agora tocada com vassouras, a condução da bateria se baseia em um padrão maxixado, sem bumbo, e com variações nas colcheias, gerando movimentos nos finais das semi-frases e frases, além de também dialogar com a melodia. Por vezes, durante a peça, o padrão da condução é alterado de maneira a apoiar a melodia daquele momento. Em duas situações isto chama mais a atenção: nos 4 primeiros compassos da primeira exposição de A e nos últimos 6 compassos da seção C, como a seguir.

Figura 55: Sofres Porque Queres - 4 primeiros compassos da primeira exposição do A. (0:27 a 0:34)

⁴⁰ Tempo de degradação do som.

Figura 56: Sofres Porque Queres - Transcrição da bateria gravada nos 6 últimos compassos da seção C. (2:36 a 2:47)

Nestes dois exemplos, observa-se que a levada que estava sendo tocada é alterada, de maneira a se apoiar/valorizar o ritmo da melodia ou os seus acentos. O motivo principal deste tema é o que se vê na figura 55 e se nota, no decorrer de todo o arranjo, que Perrone mantém constantemente um diálogo com ele, desenvolvendo-o de forma simples, porém respeitando sempre a estrutura da música. A sua relação com esta melodia é direta, visto que em nenhum momento do manuscrito aparece alguma sugestão de levada ou mesmo referências ao ritmo da melodia. O *comping* se baseia no prévio conhecimento da melodia, o que faz com que o músico se situe, aproveitando seus espaços e também reiterando seus momentos chaves. RILEY(1994:17) enumera de forma clara algumas funções de um *comping*: expandir o *groove*, adicionar variação ao fluxo de tempo, dar suporte ou estimular o solista e dar uma resposta a uma ideia tocada por outro membro da banda.⁴¹

Dentro deste panorama, identificam-se estes elementos na performance de Perrone e que estas variações se dão por meio de pequenas alterações, nas quais ele varia as colcheias na caixa alternando entre acentos ou escovadas. Mesmo em momentos em que o arranjo caminha para outra direção, como no caso da seção C, em que o baixo abandona a condução maxixada e assume ritmicamente uma levada de tango - uma provável citação de Radamés às origens deste tema de Pixinguinha - Perrone se mantém na mesma condução que já vinha sendo executada, alterando apenas a dinâmica entre cada uma das partes do arranjo. Este cuidado com a manutenção da coerência entre os diferentes momentos também se dá na

⁴¹ “To enhance the groove; to add variety to the time flow; to support or stimulate the soloist; as a response to an idea just played by another band member.”

adaptação timbrística que ele faz. Não se ouve bumbo em nenhum momento e, mesmo quando o maestro o grafou na partitura, Perrone opta por outras soluções. Assim, sem a presença desta peça da bateria, garante uma maior proximidade com a percussão típica presente neste gênero musical, que, na maioria das vezes, se resume a um pandeiro e uma caixeta (*wood-block*) (BOLÃO, 2003: 104 -105)

Meu Amigo Tom Jobim⁴²

Esta é uma composição do próprio maestro e que foi gravada pela primeira vez neste álbum. É também um dos três arranjos presentes nesta análise que possuem orquestra de cordas além do sexteto. Da mesma maneira como verificamos na faixa “Urubu Malandro”, outra que conta com cordas, “Meu Amigo Tom Jobim” possui também um caráter orquestral, não somente verificado pela presença deste naipe, mas também pelo modo como a bateria foi executada. Entre as texturas obtidas com as combinações entre as cordas e o sexteto, em nenhum momento definiu-se uma condução clara de bateria, apenas são suscitados elementos que possam caracterizar algum ritmo e, mesmo assim, nestes momentos, estas linhas tocadas pela bateria estão diluídas entre a trama sonora do arranjo. Para isto, Perrone utiliza recursos que valorizam este posicionamento do instrumento, como executar figuras tocadas nos aros da caixa, rulos nos pratos tocados com as pontas das baquetas, mantendo assim uma dinâmica sempre reduzida. Podemos até comparar a função de Perrone à de um percussionista em uma orquestra, quando há uma interação rítmica que participa do diálogo musical e que também pontua momentos importantes do arranjo, como finais de frase, *crescendos*, *decrecendos* e acentos, por exemplo, sem necessariamente ser o responsável por uma condução rítmica.

Encontrei em pesquisas a denominação da música como sendo um “galopinho”, palavra derivada do termo “galope”⁴³. Porém, provavelmente utilizado em seu diminutivo para indicar que esta é uma referência ao original, tendo presente alguns elementos que caracterizam o ritmo. Todavia, em nenhum ponto do arranjo, identifiquei algum momento em que uma levada da bateria tenha se caracterizado.

No decorrer do desenvolvimento, pequenos temas que compõe a música são acompanhados por Perrone, que interagia utilizando semicolcheias tocadas com ambas as

⁴²Áudio disponível em: <https://youtu.be/QzA0UOX9O3k>

⁴³ Dança em ritmo binário originária da Europa Central, no Brasil também conhecido como arrasta-pé ou quadrilha.

mãos na sua quase totalidade. Verifica-se a presença de ritmos cométricos⁴⁴, distanciando, assim, de características dos ritmos de samba ou choro.

O desenvolvimento destas figuras rítmicas, e, conseqüentemente, do discurso musical do baterista, foi feito utilizando-se *adaptações timbrísticas e literais* de instrumentos normalmente presentes em um *setup* de percussão sinfônica. Durante a música, ora as semicolcheias tocadas por Perrone aparecem tocadas no bloco sonoro, em outros momentos no prato, no chimbal e no aro⁴⁵ (provavelmente da caixa pela facilidade em relação à posição do instrumento ao músico). Estes foram tocados separadamente ou em combinações, como prato e aro por exemplo.

Nova Ilusão⁴⁶

Samba de Zé Menezes e Luís Bittencourt, foi gravado pela primeira vez pelo grupo Os Cariocas, em 1948. Devido ao sucesso obtido, tornou-se prefixo musical de suas apresentações. Nos anos seguintes, seria regravada inúmeras vezes: Francisco Sergi e orquestra (1950); Dick Farney e quinteto (1953), e com as interpretações dos cantores: Neuza Maria; João Gilberto; Alaíde Costa; Joyce e o americano Billy Eckstine. Da mesma maneira que o ocorrido com a música “Carinhoso”, encontrei desde gravações exclusivamente instrumentais a interpretações conhecidas, porém em uma gama maior de diversidade no que tange ao conceito dos arranjos. Têm-se desde gravações lúgubres, como a de Alaíde Costa, a um Swing Jazz de Luiz Eça ou a gravação de Arthur Moreira Lima, na qual se encontra no modelo de um tema com variações.

Esta última parece ter sido o ponto de partida para este arranjo de Radamés, que cita diferentes gêneros musicais durante a apresentação e desenvolvimento do tema. Cada seção da música apresenta elementos de um determinado ritmo: encontramos, por exemplo, desde uma levada de maxixe até um esboço de um *walking bass*. Em alguns momentos, a própria melodia do tema aparece diluída entre estes desenvolvimentos, apenas suscitando a

⁴⁴Termo empregado por SANDRONI (2001), que define um padrão em que as articulações apoiam sobre as “partes fortes” de um tempo.

⁴⁵Neste caso, não me refiro à técnica de aro, tocada com a baqueta deitada sobre a caixa, mas, sim, às duas mãos percutindo o aro com o pescoço da baqueta.

⁴⁶Áudio disponível em: https://youtu.be/apNRH6lre_w

original, o que também nos remete a procedimentos empregados na forma conhecida como Tema e Variações. Acredito que esta escolha do maestro se deu, inclusive, pelo fato de esta música ter sido regravada inúmeras vezes por diferentes músicos e cantores e, como dito anteriormente, em diferentes estéticas. Desta maneira, o seu arranjo poderia refletir também esta grande diversidade musical.

A forma AABA (32 compassos) foi mantida, porém entre cada *chorus* existe uma ponte que prepara a chegada da próxima exposição e, da mesma maneira que no manuscrito de “Sofres Porque Queres”, não se encontra uma definição clara das conduções que Perrone deveria tocar. Assim, novamente o maestro parece deixar a cargo do baterista esta decisão, somente pontuando na partitura, como será visto a seguir, algumas convenções e indicações do ritmo a ser tocado nas respectivas seções.

Na introdução de 4 compassos, na partitura original, vê-se somente notas escritas para o baixo, mas, na gravação, esta mesma linha escrita foi dobrada pela guitarra. O tema é apresentado de forma diluída na primeira vez e, neste momento, não se tem ainda uma condução definida: o baixo toca ritmicamente a figura do *tresillo*, que é imitado pelo prato da bateria a partir do 5º compasso. No segundo A, a bateria começa a conduzir uma levada maxixada na caixa com o uso de vassouras e novamente não é possível ouvir a presença do bumbo. Na figura 57, a levada presente nos compassos 9 ao 12 da primeira exposição do tema apresenta uma estrutura motivica de forma ABBA; um padrão baseado em uma estrutura de 2 compassos que dá a impressão de que Perrone dialoga de maneira mais solta, mas sempre se atendo ao caráter do ritmo do maxixe.

The figure shows a musical score for three parts: Melodia Gravada, Melodia Grafada, and Bateria. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody is written in treble clef. The drum part is written in a simplified notation with accents and slurs. The drum part is labeled with 'a' and 'b' below the staff, corresponding to the ABBA structure mentioned in the text.

Figura 57: Nova Ilusão - Compassos 9 ao 12 da primeira exposição do tema. (0:17 a 0:23)

Esta condução se mantém até o final de todo o primeiro *chorus* do tema e as variações encontradas neste momento parecem ter sido tocadas com base nas variações

rítmicas da própria melodia. Não há variações significativas na levada, mesmo quando o tema segue para sua seção B ou C. Somente na primeira ponte é que surge uma cissura deste padrão, e Perrone pontua alguns acentos escritos, utilizando-se do prato.

Após a primeira ponte, durante os oito primeiros compassos da segunda exposição do tema, Radamés escreve uma condução de *walking bass* para o baixo, cabendo à guitarra um pequeno improviso e ambos são acompanhados por Perrone. Neste momento, em que possivelmente estamos diante de uma pequena referência ao gênero jazzístico⁴⁷, a levada tocada pelo baterista passa do maxixe, que vinha sendo executada até então, para uma condução típica de *swing*, porém com a subdivisão da pulsação tocada em *straight eighths*.⁴⁸

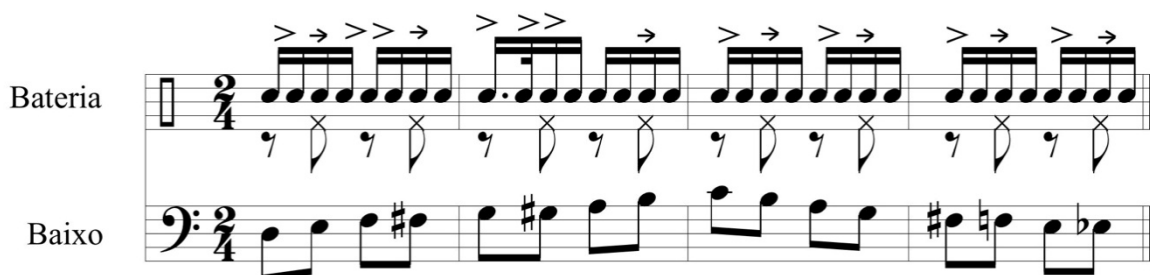


Figura 58: Nova Ilusão - 4 primeiros compassos da segunda exposição do tema, quando há uma linha de *Walking Bass* escrita por Radamés. (1:02 a 1:08)

Trata-se basicamente de uma condução de bateria muito próxima à encontrada na primeira exposição, porém Perrone faz a diferenciação através de um deslocamento da escovada, que antes se encontrava na segunda semicolcheia do tempo, empurrando-a para a terceira semicolcheia do tempo. Esta mudança faz com que esta levada perca o caráter maxixado e se aproxime de um padrão de condução de jazz.

⁴⁷ Vale relembrar que esta música chegou a ser gravada por intérpretes norte-americanos e como encontrei em entrevista do próprio Zé Meneses (<https://www.youtube.com/watch?v=M3HtFJo3ctk>), estas gravações lhe propiciavam constantes rendimentos, referentes aos direitos autorais.

⁴⁸ Também conhecidas como “colcheias exatas”, estas colcheias têm o valor real de $\frac{1}{2}$ e $\frac{1}{2}$ em relação ao pulso e não a proporção $\frac{2}{3}$ e $\frac{1}{3}$ como encontrado normalmente na linguagem e em algumas vezes também, na escrita jazzística.



Figura 59: Célula básica de uma condução de Jazz.

Esta utilização de diferentes rítmicas prossegue no decorrer do arranjo e, na seção B da segunda exposição, Perrone abandona as vassouras para que, com as baquetas, pontue apenas as cabeças de compasso, utilizando o prato ainda sem o bumbo. Neste momento, sem caracterizar nenhuma condução específica, o arranjo segue para o último A da segunda exposição e, pela primeira vez, é possível perceber a utilização de bumbos junto aos acentos no prato. Trata-se de um momento que caminha para a segunda e última ponte, antecedendo o final da música. A dinâmica neste trecho, mesmo não tendo sido grafada na partitura, é tocada em *forte* e, por este motivo, talvez haja estes bumbos como forma de aumentar a dinâmica dos acentos escritos pelo maestro em um grande uníssono de bateria, baixo e acordeom.

Na ponte final, foi escrita para o baterista uma sequência de rulos feitos na caixa e, também, alguns apoios tocados no prato. Entretanto, como, desta vez, trata-se de um trecho com a dinâmica muito menor que o trecho anterior, os pratos são tocados sem bumbo e com a ponta da baqueta. Desta maneira, o som produzido é mais curto e fraco. Nesta ponte, têm-se todos os 18 compassos, notação integral na escrita da bateria incluindo, como já descrito, rulos, apoios no prato e também os *fills* que a bateria deveria executar.

O arranjo segue para uma reexposição de um pequeno trecho da letra A e já se segue ao Coda, com uma condução de baixo e bateria, que não se caracteriza definitivamente como sendo maxixada. Em alguns momentos, parece pender um pouco para o samba, pois existe um descolamento do acento da segunda semicolcheia para a terceira, na condução de Perrone. A música termina em *fade-out*, com Perrone dialogando com a guitarra, que está improvisando uma melodia. Para isto, o baterista se utiliza de algumas *ornamentações* e *deslocamentos* nos acentos durante o desenvolvimento deste final. Na figura 60, temos a transcrição da linha da bateria e do baixo presentes nos 8 primeiros compassos do Coda.

The image shows a musical score for two instruments: Bateria (Drums) and Baixo (Bass). The Bateria part is written on a single staff with a 2/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with many accents and slurs. The Baixo part is written on a single staff with a 2/4 time signature. It features a bass line with a double bar line and a '2' indicating a second ending. The score is divided into two systems, each with a Bateria and Baixo staff.

Figura 60: Nova Ilusão - Oito primeiros compassos do Coda. (2:24 a 2:35)

Por Um Beijo (Terna Saudade)⁴⁹

Esta valsa, com música de Anacleto Medeiros e versos de Catulo da Paixão Cearense, foi gravada pela primeira vez em 1904, pela Banda da Casa Edson, juntamente com outra música de Anacleto, o dobrado “Pavilhão Brasileiro”. Os versos de Catulo para esta valsa foram registrados na mesma época na voz do cantor Mário Pinheiro.

Neste álbum do sexteto, “Por Um Beijo” é a única composição em ritmo ternário e, da mesma forma que ocorrido em “Urubu Malandro” e “Meu Amigo Tom Jobim”, possui uma orquestra de cordas juntamente ao sexteto. Perrone alterna entre as partes da música a função de condutor do ritmo e interlocutor no diálogo musical, esta última característica mais marcante, principalmente nas peças em que há esta orquestra.

Radamés optou neste arranjo por modificar a forma padrão da valsa; ao invés do clássico Rondó – geralmente em um choro de três partes como este, AABACCA– o maestro escreveu-o na forma AABBCCAA.

Durante primeiro A, Perrone toca com as vassouras no prato somente os 2º e 3º tempos de cada compasso. Ao final desta primeira metade de A, ele utiliza a caixa, não com um papel de condução, mas como uma preparação (*fill-in*) para a segunda metade desta seção.

⁴⁹Áudio disponível em: <https://youtu.be/DttUAL1yFlo>

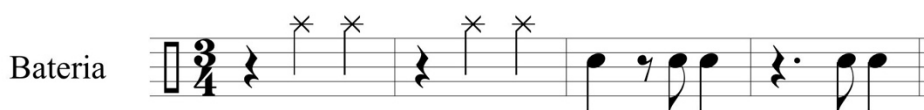


Figura 61: Por um Beijo - 4 últimos compassos do 1º A. (0:14 a 0:18)

Esta mesma condução no prato continua por toda a segunda metade de A até a chegada da seção B. Nesta nova seção, o baterista cria um contraste com o trecho anterior, adicionando à textura um triângulo, que é tocado com uma baqueta própria. Na música “Meu Primeiro Amor”, também uma valsa, gravada no especial de Radamés para a TVE, pode-se observar que Perrone usa um triângulo pendurado na parte superior de seu bumbo e que este primeiro possui, muito provavelmente, uma baqueta amarrada a ele. Assim, o baterista consegue combinar os dois timbres - metal e pele - simultaneamente. Na seção B de “Por Um Beijo”, ele combina estes dois timbres, como dito anteriormente, e cria um contraste com a seção anterior, tanto em relação aos timbres quanto à rítmica, visto que, neste momento, ele apoia os 1º e 2º tempos dos compassos. Isto ocorre nos 4 primeiros compassos da seção, sendo que os 4 restantes são conduzidos na caixa, quando os apoios rítmicos voltam para os 2º e 3º tempos.



Figura 62: Por um Beijo - Transcrição dos 8 primeiros compassos da seção B. (0:34 a 0:43)

Na exposição da seção C, Perrone retoma no prato os mesmos apoios tocados anteriormente na seção A. Por meio de uma audição um pouco mais cuidadosa, parece-me que, desta vez, estas figuras são tocadas juntamente com a caixa. Isto faz com que o timbre mude um pouco e crie uma pequena variação em relação à outra seção. Ao final do segundo C, a condução passa para a caixa, sem os pratos. Assim, ao retornar para o A que se segue, o baterista novamente cria um contraste de timbres, pois, na reexposição, as figuras retornam, como na primeira vez, para o timbre metalizado do prato.

Divertimento para Seis Instrumentos⁵⁰

Peça composta por Radamés em 1975, mesmo ano da gravação do álbum, foi escrita em três movimentos para o sexteto e, de todo o álbum, é a música que possui mais características camerísticas. Como na forma ligada à música clássica, o segundo movimento é o lento e no terceiro, e último, encontramos, ao final, o resgate dos temas principais dos três movimentos. Pude observar, graças ao manuscrito, que uma grande quantidade de informações foi escrita por Radamés para a bateria de Perrone. Principalmente quando a bateria assume o papel de interlocutor com os outros instrumentos, o maestro grafava literalmente as figuras rítmicas e as peças nas quais desejava que o baterista tocasse. Como de costume, nos momentos em que a bateria assume o papel de condução, encontrei somente as indicações do ritmo desejado.

A peça começa com uma introdução de 9 compassos, toda tocada nos pratos e sem bumbos. Como já visto em outras faixas, o rulo de prato, que é executado nos dois últimos compassos, é tocado com as pontas das baquetas e não com o seu pescoço – como é utilizado pelo baterista nos compassos anteriores, nos quais se vê escrita uma indicação de prato na última colcheia de cada tempo. Estas colcheias possuem acentos, porém o rulo possui uma indicação de decrescendo e, com as pontas das baquetas, Perrone consegue controlar melhor a dinâmica, mantendo-se alinhado com a indicação da partitura.

Na exposição do primeiro A, a melodia se encontra com o primeiro piano e, para a bateria, se tem uma sugestão de rítmica escrita com uma indicação de *Ad libitum*.

Bateria gravada por Perrone

Bateria grafada na partitura

Melodia

Figura 63: Divertimento para Seis Instrumentos - 2 primeiros compassos do tema A. (0:19 a 0:23)

⁵⁰Áudio disponível em: https://youtu.be/7adY_UA5YG4

A sugestão rítmica para a bateria escrita por Radamés parece ter sido baseada no próprio ritmo da melodia, de forma que Perrone opta justamente por tocar em resposta a ela. Como se pode observar, ele ocupada os espaços deixados pela melodia. Não se pode afirmar se existia ou não a presença de figuras tocadas pelo bumbo, mas, independentemente disto, o que ficou claro pela audição do trecho é que a figuração rítmica destacada é a escrita acima, pois é a que apresenta maior dinâmica na execução. Esta condução é tocada com vassouras e segue até o 9º compasso, momento em que o maestro cria uma pequena ponte de quatro compassos para iniciar a repetição do tema, que agora é tocado pela sanfona. Nesta ponte, o manuscrito nos indica uma mudança na fórmula de compasso de 4/4 para 2/4. Além disto, foi escrita para Perrone uma indicação para o bumbo, na qual se vê uma figura característica da condução de samba: colcheia pontuada e semicolcheia. Importante ressaltar que, neste momento, a exposição de A2 possui a mesma melodia tocada anteriormente e o ritmo harmônico também é o mesmo (antes duas mínimas por compasso, agora uma mínima por compasso). Resta, portanto, supor que tal alteração da fórmula de compasso se deu devido à mudança de caráter, visto que agora conta com algumas características de samba.

Bateria gravada por Perrone

Bateria grafada na partitura

Figura 64: Divertimento para Seis Instrumentos - 8 primeiros compassos de A2.(0:41 a 0:49)

A terceira exposição de A, aqui denominada A3, apresenta novamente elementos que estavam presentes no primeiro A, como o retorno para a fórmula de compasso em 4/4 e a bateria, executada com vassouras, utilizando a mesma condução. Desta vez, a presença do

bumbo é audível e foi possível identificar que foi tocado exatamente como o maestro sugeriu na partitura. No final deste trecho, encontra-se no manuscrito uma indicação de um *fill* para a bateria, este, porém, não foi gravado, e o arranjo segue adiante.

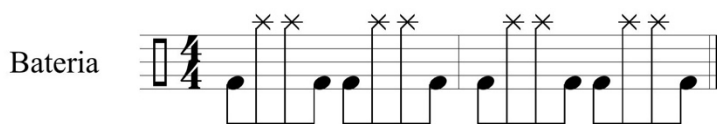


Figura 65: Divertimento para Seis Instrumentos - Condução tocada na exposição do A3. (0:56 a 1:00)

A quarta exposição de A (A4) inicia com uma pequena fuga entre os dois pianos, que possui a duração de seis compassos e, logo após, a melodia da introdução é apresentada novamente. Este trecho funciona com uma ponte para o segundo tema deste movimento.

Para esta segunda seção do primeiro movimento, Radamés escolheu motivos rítmicos que permeiam todo o trecho em questão e são a estrutura na qual os outros elementos musicais, presentes também nos outros instrumentos, irão se desenvolver.

No que parece ser um pequeno prelúdio do que está por vir, encontra-se a primeira frase rítmica que contém o motivo principal desta segunda seção.



Figura 66: Divertimento para Seis Instrumentos - Motivo rítmico da segunda parte do primeiro movimento.

Estas figuras foram escritas para a bateria e são executadas exatamente como no manuscrito. Perrone, ao interpretá-las, tocou a caixa com a esteira desligada e também alterou a forma que havia sido escrita pelo maestro: manteve o *perfil melódico*, porém substitui o bumbo grafado pelo tom-tom mais grave da sua bateria. Este mesmo motivo aparece escrito para o segundo piano, com pequenas variações em sua estrutura, hora sem o primeiro tempo, hora ou sem a última semicolcheia.

Em seguida, após esta apresentação do motivo, encontra-se novamente uma alteração na fórmula de compasso de 4/4 para 2/4 e, da mesma maneira que antes, parece que

o maestro assim o fez simplesmente para reiterar que, a partir deste momento, o caráter do trecho estaria mais associado à dança ou algo que possuísse uma condução rítmica mais definida e marcante.

Com uma indicação de “Vivo” e com uma dinâmica *forte*, este novo trecho iniciase com a bateria tocando o mesmo motivo, desta vez com a esteira ligada, o que já é suficiente para contrastar com o trecho anterior, além de tornar o som do instrumento mais aberto, pois a esteira vibra não somente quando a caixa é tocada. Como não se vê no manuscrito nenhuma indicação de esteira ligada/desligada, é presumível que a decisão foi deixada a cargo de Perrone

Novamente, após uma estrutura de 9 compassos, ocorre uma barra dupla e se tem o único solo de Perrone no álbum. Mesmo possuindo somente 8 compassos de duração, vemos no manuscrito a indicação de *Ad libitum*, além do fato que, nestes compassos, nenhum outro instrumento toca. Outras duas indicações também encontradas neste trecho são: *dim* e *rall*. Assim, este solo também serviu como uma pequena ponte, quando ocorre uma alteração da dinâmica de *forte* para *piano* sendo que, em seguida, a música retorna para a fórmula em 4/4, com os dois pianos realizando um contraponto.

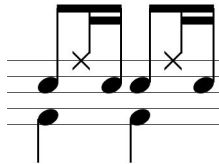


Figura 67: Transcrição do solo de bateria do Divertimento para Seis Instrumentos. (2:19 a 2:28)

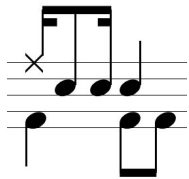
Para critérios de análise, dividiremos este pequeno solo em duas partes, cada uma contendo 4 compassos: frase *a* e frase *b*. Cada frase é organizada por motivos, aqui chamados de a1, a2 e etc. para a frase *a* e b1, b2 e etc. para a frase *b*. Baseado nesta nomenclatura, verifica-se a seguinte estrutura:

$$\begin{array}{cc} a & b \\ a1 \ a2 \ a3 \ a2 & b1 \ b1 \ b2 \ b1 \end{array}$$

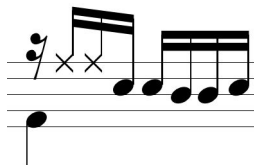
Utilizando de algumas das ferramentas sugeridas no capítulo 2 deste trabalho, observo e organizo os seguintes desenvolvimentos motivicos:



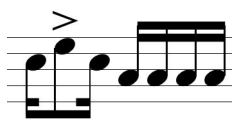
⇒ a1 original



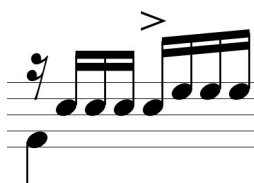
⇒ a2 original



⇒ a3 original



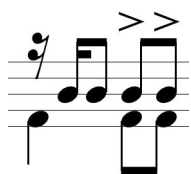
⇒ a2 desenvolvido por *embelezamento*



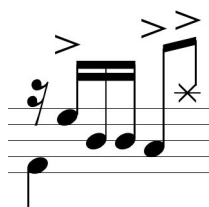
⇒ b1 original



⇒ b1 desenvolvido por *inversão*



⇒ b2 desenvolvimento do a1 por *simplificação*



⇒ b1 desenvolvido por *simplificação*

Na sequência, o arranjo continua no desenvolvimento do segundo tema e agora o motivo principal é tocado pelo baixo. Encontra-se escrito para a bateria um *displacement* no valor de uma semicolcheia antecipada e que aparece em um formato de “pergunta e resposta”⁵¹ em relação ao baixo, como pode-se verificar na figura 68. O arranjo segue com o trecho final desta seção direcionando para a reexposição do material temático apresentado até então.

Bateria grafada

Baixo

Figura 68: Divertimento para Seis Instrumentos - *Displacement* entre baixo e bateria.

O segundo movimento é lento e vem com a indicação de “Tristonho” no manuscrito. O motivo rítmico principal, que é apresentado logo no início pelo piano 2 e segue até o final do movimento, é desenvolvido por todos os instrumentos no decorrer deste trecho. Mais uma vez, há uma situação na qual há uma determinação do que a bateria deveria executar, mas, ao ouvir a gravação, se nota que Perrone opta por uma solução diferente. Neste caso, o maestro havia escrito uma condução em semicolcheias no prato e o bumbo da bateria deveria, livremente, acompanhar o desenvolvimento da música. O baterista optou por excluir

⁵¹“Question and Answer” (O’MAHONEY, 2004:57)

o bumbo e somente realizar o *comping* com acentos nas próprias semicolcheias tocadas no prato. O fez com o uso de vassouras, deixando, assim, a dinâmica do trecho ainda menor e com um timbre menos contundente do que se houvesse sido tocado com baquetas.



Figura 69: Divertimento para Seis Instrumentos - Motivo principal do Segundo Movimento.

Este motivo foi desenvolvido e executado por Perrone utilizando o processo de *Embelezamento*, tocado durante todo o segundo movimento, quando houve pouquíssimas variações sobre ele e, em alguns momentos, nota-se a falta de uma ou outra semicolcheia e, raramente, uma alteração na acentuação.

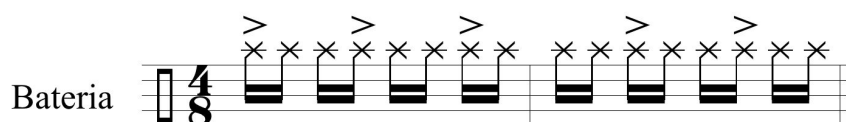


Figura 70: Divertimento para Seis Instrumentos - Padrão de condução do Segundo Movimento.

O 3º e último movimento é, sem dúvida, aquele que apresenta a maior diversidade rítmica de todos. Primeiramente, é o único que possui em seu desenvolvimento uma fórmula de compasso mista (5/8), que se alterna com um quaternário simples no decorrer da exposição. Como o movimento anterior, também se estrutura ao redor de um motivo principal, que recorrentemente é citado e, ao seu final, Radamés ainda resgata pequenos trechos dos temas principais dos outros dois movimentos. Isto contribui para tornar este movimento mais dinâmico, com rápidas exposições, sem grandes desenvolvimentos motivicos e/ou melódicos, situação que ajuda a conduzir a peça ao seu final.



Figura 71: Divertimento para Seis Instrumentos - Motivo central do 3º Movimento.

Este motivo aparece durante o movimento por três vezes, permeando-o e funcionando com uma pequena ponte para as mudanças entre as seções. Na primeira vez, é seguido pela primeira exposição do tema em 5/8, no qual Perrone toca um padrão rítmico sobre este, com a esteira da caixa desligada. Interessante observar que as semicolcheias tocadas pelo baterista tendem claramente a um caráter de figuras pronunciadas em *Jazz Feeling*. Mesmo a melodia principal, tocada pelo acordeom, ser executada com figuras sem esta pronúncia.

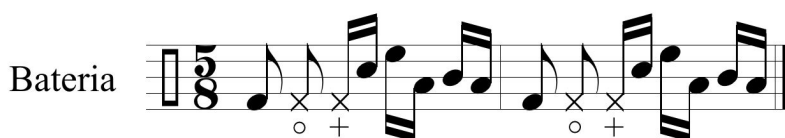


Figura 72: Divertimento para Seis Instrumentos - Padrão rítmico em 5/8 da bateria.

No desenvolvimento deste trecho, há momentos em que Perrone utiliza um bloco sonoro juntamente a este padrão, desenvolvendo o motivo em questão por *extensão*. Neste caso específico, dobrando seu tamanho de 2 para 4 compassos. Ouve-se claramente, pela primeira vez nas transcrições, o chimbal sendo tocado com o pé esquerdo, abrindo na segunda colcheia e fechando na seguinte. Para isto, costuma-se empregar uma técnica na qual o baterista consegue a nota aberta tocando com o calcanhar na sapata da máquina e, em seguida, toca com a ponta do pé, conseguindo assim a nota fechada.

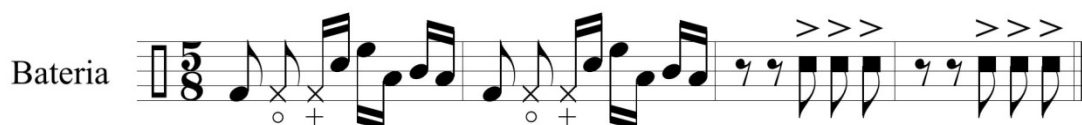


Figura 73: Divertimento para Seis Instrumentos - Motivo em 5/8 desenvolvido por *extensão*.

Após este trecho em compasso misto, o motivo central é tocado novamente e o arranjo retorna ao 5/8 e, mais uma vez, a bateria assume um papel de condução, como visto anteriormente, sobre um ostinato tocado pelo piano.



Figura 74: Divertimento para Seis Instrumentos - Motivo rítmico no prato e ostinato.

Perrone executa este motivo no prato de condução e, ao utilizar uma figura contramétrica⁵² no início, parece suscitar e antecipar a batucada que acontece na terceira parte deste movimento.

Este “samba batucado” que o baterista executa é tratado por BARSALINI (2014) como sendo uma das três matrizes estilísticas que norteiam as possibilidades de execução do samba na bateria. Perrone encontra-se como figura central desta. A transcrição a seguir foi feita a partir da terceira e última parte do 3º movimento e retrata bem esta característica do baterista, quando, juntamente a algumas linhas de percussões gravadas e em detrimento a um diálogo mais participativo com a melodia, sustenta uma condução rítmica sem muitas variações, enfatizando claramente a onomatopeia do *ziriguidum*.



Figura 75: Divertimento para Seis Instrumentos - Primeiros 8 compassos da batucada do 3º Movimento. (8:44 a

⁵² SANDRONI (2001).

8:52)

Nota-se que Perrone opta neste trecho por uma condução estritamente tocada na caixa, o que vem ao encontro de uma narrativa sua, quando reportou a Lourival MARQUES (1976) a forma que ele e os outros instrumentos de percussão se organizavam em relação à função de cada um dentro de uma batucada. Sobre este assunto, BARSALINI (2014) escreve:

Mas o que chama atenção nas palavras de Perrone é que o baterista se considera, nos anos 1930, totalmente integrado aos outros instrumentos de percussão, um grupo que forma “a batucada”, ainda que seu **papel estivesse reduzido praticamente a executar a caixa**. De certa maneira, a bateria é colocada pelo músico como sendo mais um componente do naipe de percussão de samba, ao lado do omelê, pandeiro, tamborins, ganzá e cabaça. Note-se ainda a consciência que o músico tinha das “funções” de cada instrumento, revelando que a batucada somente funcionava porque cada membro se mantinha “no seu ritmo” BARSALINI (2014:67-68, grifo meu).

A seguir, a melodia deste trecho é reapresentada somente pelo acordeom, o que reduz a dinâmica, pois não há mais dobramentos como no trecho anterior. Perrone opta então por alterar a textura da sua condução e, para isto, utiliza o prato, tocando uma figura de telecoteco em sua cúpula.



Figura 76: Divertimento para Seis Instrumentos - Padrão de Telecoteco tocado na cúpula do prato.

Nesta terceira e última parte do último movimento, nas duas vezes em que uma levada de samba batucado surgiu, Perrone associou, em ambas, padrões onomatopaicos: na primeira o *ziriguidum* e, na segunda, o *telecoteco*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho realizado permitiu identificar questões distintas sobre o objeto de pesquisa, extrapolando, inclusive, os objetivos previamente traçados, não de uma maneira quantitativa, mas de forma a compreender um pouco mais profundamente este músico, que, nascido no início do séc. XX, administrou uma carreira profícua e duradoura. Ao contrário de seus contemporâneos, que, juntamente a ele, trilharam os primeiros passos do instrumento bateria no Brasil, encontrei relatos mais precisos, um número maior de gravações e até mesmo de trabalhos acadêmicos sobre Perrone.

Luciano Perrone foi um músico que, durante a sua carreira artística, esteve envolvido por vezes em situações que podem ser consideradas como inovadoras. Presente e atuante no cenário musical desde os tempos do cinema mudo, época em que o próprio instrumento, como o conhecemos hoje em dia, não existia, e os instrumentistas buscavam adaptações mecânicas/físicas que possibilitassem cumprir com as necessidades surgidas das práticas musicais vigentes. Na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, participou desde sua inauguração de diversas e distintas formações musicais e, juntamente ao seu amigo Radamés Gnattali, integrou o Trio Carioca, no qual, em uma gravação de 1937 – mesmo ano da gravação de “Sing, sing, sing”, considerado o primeiro solo de bateria gravado (Gene Krupa) – encontramos um solo de bateria de Perrone. Isto para citar apenas alguns poucos exemplos de que este músico, possuidor de uma formação musical mais completa, fato também raro para a época, esteve envolvido em um modelo de se tocar bateria, que abarca não somente questões estéticas do próprio instrumento, mas, principalmente, como um mediador deste.

Compartilho da opinião de AQUINO (2014), que coloca o músico como participante do processo de consolidação do ritmo do samba, tendo a já discutida gravação de “Aquarela do Brasil” como base desta afirmação. Percebo também em Perrone um músico que parecia propenso a carregar consigo a bandeira do nacionalismo, tão em voga naquele momento, ao agregar à sua performance elementos extraídos diretamente de uma matriz sonora oriunda dos morros do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que tentava se distanciar de elementos musicais norte-americanos, por exemplo. É sabido que o músico tinha a seu dispor condições técnicas para o desenvolvimento desta consolidação, por exemplo, através da possibilidade em contar com a tecnologia de ponta existente na época, como a utilização de uma caixa com sistema automático de esteira ou o uso de uma máquina de chimbal em plena década de 30. Tinha a seu dispor também condições sociais para a difusão do seu modo de

tocar bateria, visto que participava de gravações, programas de rádio e apresentações, tanto no Brasil quanto no exterior. Isto tudo colocou Perrone em uma posição de destaque no cenário musical e contribui sobremaneira para que ele despontasse como uma das principais referências para o que chamamos hoje de bateria brasileira.

A proposta inicial das transcrições como uma maneira de identificar padrões idiomáticos do baterista contribuiu para o levantamento de alguns aspectos que se mostraram recorrentes e, portanto, como possíveis indicadores deste vocabulário próprio. Importante observar alguns aspectos. Foi suprimida, por vezes, a escrita do bumbo. Primeiro pelo fato de não ser possível, em vários momentos, certificar se ele estava sendo tocado ou não. Quando foi possível confirmar a sua presença, o bumbo era praticamente tocado sempre em semínimas, nos primeiros e segundos tempos ou somente nos segundos tempos do compasso. Não satisfeito, tomei o vídeo do documentário sobre Radamés, utilizado também como referencial neste trabalho, como contraprova, mas, além de não ouvir claramente o bumbo, não observei nenhum movimento da perna direita do baterista. Entretanto, isto também não é conclusivo a ponto de se afirmar que ele não tocava tal peça da bateria, pois poderia ter utilizado uma técnica que mantém o calcanhar no chão, enquanto somente a ponta do pé é articulada para movimentar o pedal do bumbo.

Outro ponto relevante às conclusões alcançadas foi a escolha do álbum que apresenta uma combinação de arranjos para sexteto, com um caráter mais popular e outros com um caráter mais sinfônico. Nestes últimos, temos a presença de uma pequena orquestra de cordas e a bateria assume um papel mais próximo da percussão orquestral. Faixas como “Meu Amigo Tom Jobim” e “Por Um Beijo” apresentam uma linha de bateria que não é caracterizada por uma condução definida de samba, choro ou baião, por exemplo, mas algo mais voltado para questões texturais, de forma que o diálogo na trama musical é valorizado com a utilização contrastante entre timbres, dinâmicas e orquestração. Por outro lado, temos neste álbum temas como os conhecidos “1X0” ou “Urubu Malandro”, que trouxeram à tona algumas reflexões que não eram parte do objetivo principal deste trabalho. Por se tratar de um álbum que homenageia o gênero choro, esperava encontrar uma distinção mais clara entre os procedimentos empregados pelo baterista na sua execução, criando uma diferenciação entre este gênero e o samba, por exemplo. Mas, como também observado por AQUINO (2014) ao analisar a peça chamada “Polca-Samba e Choro”, presente no LP *Batucada Fantástica Vol. 3*, alguns gêneros aparecem imbricados socialmente e, conseqüentemente, musicalmente sobrepostos uns aos outros, a ponto de se tornar uma árdua tarefa encontrar elementos

contrastantes entre as conduções de samba e choro tocadas por Perrone e analisadas neste trabalho.

Diante do material aqui utilizado e da observação e comparação com outros trabalhos como o de BARSALINI (2014), no qual a música “Samba com Luciano” (1958) foi analisada, ou mesmo no caso da gravação da música “Faceira”, de 1955, discutida neste trabalho, ou a análise da gravação de 1931 desta mesma música (*Idem*.2009), é possível afirmar que o baterista utiliza em suas performances um vocabulário muito semelhante e que, ao permear a discografia da produção nacional por décadas, se transformou em algo característico e notório a ponto de ser identificado simplesmente através da audição. Outra característica de Perrone é a utilização de uma afinação baixa em seu instrumento, que primeiramente nos remete aos sons mais graves emitidos pelos surdos das escolas de samba e, em um segundo momento, vai ao encontro da preocupação que o músico tinha em soar diferente dos seus contemporâneos norte-americanos, que utilizavam afinações mais altas, fato comum a muitos músicos de Jazz até hoje.

Os elementos encontrados durante a análise que foram recorrentemente observados através das audições, transcrições e comparação com os manuscritos, foram tomados como características idiomáticas ou também como procedimentos empregados por Perrone, obviamente não exclusivos, mas próprios de sua interlocução com os arranjos do maestro e os outros músicos do sexteto. São eles:

1. Presença de pratadas sem a utilização do bumbo em uníssono, como normalmente é observado quando estas possuem a função de acentuação. Neste caso, o prato sozinho adquire um papel diferente, soando mais como outra nota qualquer do discurso musical.
2. A técnica de baqueta contra baqueta é utilizada como meio de valorizar e/ou apoiar eventos rítmicos importantes ou como forma de criar um contraste timbrístico entre as conduções de diferentes partes da música.
3. Momentos orquestrais são acompanhados concomitantemente a mudanças no timbre da bateria, algumas vezes vistos na forma da utilização de baquetas com ponta de feltro nos tambores, talvez como um modo de *adaptação timbrística* dos tímpanos ou por meio de *adaptações rítmicas* de blocos sonoros, pratos a dois e/ou suspensos ou caixa-clara, por exemplo. Nestas situações musicais, fica evidente a capacidade que Perrone possui em transitar entre os dois tipos de arranjo que Radamés costuma empregar em seus trabalhos: um mais ligado a gêneros populares e outro à música de câmara.

4. Ao encontrar uma melodia e sua repetição em uma oitava mais alta, a condução de Perrone também rumo na mesma direção (grave-agudo). Por exemplo, da caixa para o chimbal.

5. Nas ocasiões em que identifico alguma forma de batucada sendo tocada por Perrone, verifica-se a presença acentuada de motivos rítmicos muito próximos aos encontrados na faixa “Samba Vocalizado”, do LP *Batucada Fantástica Vol.3*, os quais se constituem basicamente por onomatopeias do instrumental da percussão. Este fato sugere que, nestas situações específicas, mais próximas aos batuques oriundos do morro, a oralidade inerente àqueles está mais presente no discurso musical do baterista.

Sobre a proposição de ferramentas que poderiam ser utilizadas durante a análise, cheguei à conclusão que, tomando-as como ponto de partida para uma reflexão inicial, elas se mostraram úteis e ajudaram sobremaneira a organização dos procedimentos utilizados por Perrone, tanto do ponto de vista estrutural quanto da interlocução presente entre os músicos. Na busca por uma relação entre a escrita do maestro e o modo de Perrone tocar, percebi que somente a *análise motivica* não seria capaz de sustentar uma discussão sobre o idiomatismo do baterista, inclusive porque, como já comentado em outros trabalhos, a recorrência de um mesmo vocabulário é acentuada. Isto acabou por justificar a eleição e utilização das outras duas ferramentas sugeridas: as *adaptações instrumentais* e as *onomatopeias*. No decorrer da pesquisa, comprovou-se que uma abordagem baseada apenas na musicologia tradicional, a qual lançaria um olhar sobre os elementos constitutivos e suas funções em uma música, deixando de lado os elementos externos ou extramusicais, não seria capaz de justificar alguns fatos observados, como os que se seguem: em algumas situações distintas, Perrone toca uma convenção que não estava escrita para ele – ou o maestro não acreditava ser necessário escrever algo que obviamente o baterista iria executar ou, em um primeiro momento, não havia pensado na bateria tocando a mesma. Em outras ocasiões, a condução a ser tocada não estava grafada, assinalando provavelmente a opção de o arranjador primar pela decisão do músico.

Esta liberdade exercida pelo grupo quando nos referimos à grafia musical e à oralidade é notada em vários momentos quando se ouve as gravações e a comparação com os manuscritos de Radamés. Desde detalhes como a ausência de sinais de dinâmica nas partituras até casos nos quais Perrone executa algo diferente do que está escrito, levam a perceber o quanto a questão da interlocução era arraigada à sua prática musical. De posse de suas referências, o músico dialoga constantemente com o arranjo e com o grupo e, mesmo quando

se posiciona mais livremente em uma condução, nota-se o cuidado em manter o caráter desta. Em um maxixe, por exemplo, não se ouvem, nas variações feitas, figuras que remetessem a um padrão de telecoteco ou vice-versa. Este aspecto é valorizado por Perrone quando se tomam também outras gravações como referências. Citando novamente os seus LPs *Batucadas Fantásticas*, encontram-se definidos, por faixas, os ritmos e os instrumentos, conotando assim uma possível preocupação em organizar de forma clara cada um destes.

Ao mesmo tempo em que se vê neste músico o inaugurar de uma forma de se tocar o instrumento no gênero do samba, no decorrer das análises me deparei com uma condução clara de samba no prato, presente na faixa “1X0”. Ou seja, uma forma de se conduzir que é atribuída a outro período e movimento musical, mas o qual Perrone parece ser capaz de dialogar, sem abandonar a sua afirmativa que “... o que interessava era o batuque do samba”. Ao expandir um pouco este senso de diálogo musical do baterista, mesmo ciente que não se tratava de um improvisador na acepção jazzística da palavra, mantinha claramente uma interlocução atenta e participativa com os outros músicos e, como nas palavras do próprio Radamés, “a bateria de Luciano não é uma bateria que está acompanhado, é um instrumento que tem que estar junto com os outros instrumentos”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS⁵³

- ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2000. 364p.
- AQUINO, Thiago Ferreira de. **Luciano Perrone: Batucada, Identidade e Mediação**. 2014. 161p. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo. São Paulo, SP, 2014.
- ARAGÃO, Paulo. **Pixinguinha e a Gênese Do Arranjo (1929 a 1935)**. 2001. 135p. Dissertação (Mestrado em Música) – UniRio. Rio de Janeiro, RJ, 2001.
- BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnattali: O eterno experimentador**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984. 366p.
- BARSALINI, Leandro. **As Sínteses de Edson Machado: Um Estudo sobre os padrões de Samba na bateria**. 2009. 172p. Dissertação (Mestrado em Música) – Unicamp. Campinas, SP, 2009.
- _____. **Modos de Execução da Bateria no Samba**. 2014. 264p. Tese (Doutorado em Música) – Unicamp. Campinas, SP, 2014.
- BENT, Ian; POPE, Anthony. “**Analysis**”. The Grove Dictionary of Music Online ed. L. Macy (Acessado em 10 de janeiro de 2002), <http://www.grovemusic.com>.
- BESSA, Virginia de Almeida. **A escuta singular de Pixinguinha. História e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2010. 344p.
- BOLÃO, Oscar. Entrevista concedida ao site Escola Portátil de Música. <http://clubeccac.ning.com/profiles/blogs/luciano-perrone-100-anos>.
- _____. **Batuque é um privilégio**. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 2003. 154p.
- CABRAL, Sérgio. **A MPB na Era do Rádio**. São Paulo: Editora Moderna, 1996. 111p.
- _____. **As Escolas de samba: o quê, quem, como, quando e por quê**. Rio de Janeiro: Fontana, 1974. 159p.
- CASTRO, Ruy. **Chega de Saudades: A história e as Histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 459p.
- COOK, Nicholas. **Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros**. Per Musi, Revista Acadêmica de Música, n.16 ,2007. 7–20p.
- CUNHA, Hélio Alexandrino Pacheco. **Linguagem e interpretação do samba: aspectos rítmicos, fraseológicos e interpretativos do samba carioca aplicados em estudos e peças**

⁵³Baseadas na norma NBR 6023 de 2002 da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

- de caixa clara.** 2014. 278p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- DAMASCENO, Alexandre. Entrevista com Chico Batera, realizada em 28 de março de 2015. Registro em vídeo. Rio de Janeiro.
- DINIZ, André. **Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2003. 108p.
- ELLINGSON, Ter. **Notation In Ethnomusicology: An introduction.** Helen Meyers, ed. New York: W. W. Norton. 1992. 153- 164p.
- FALLEIROS, Gustavo e BOLÃO, Oscar. História da Bateria Brasileira. **Revista Batera e Percussão.** Ed. Jazz, n. 31, 22-26, março de 2000.
- GNATTALI, Radamés. **Cochicho.** Manuscrito. Rio de Janeiro: 1976, 5p.
- _____. **Divertimento para Seis Instrumentos.** Manuscrito. Rio de Janeiro: 1976, 12p.
- _____. **Nova Ilusão.** Manuscrito. Rio de Janeiro: 1976, 6p.
- _____. **Sofres Porque Queres.** Manuscrito. Rio de Janeiro: 1976, 6p.
- GOMES, Marcelo. **O Samba na Música Instrumental Brasileira: 1978 a 1998.** 2003. 121p. Dissertação (Mestrado em Educação, Artes e História e Cultura) – Universidade Mackenzie. São Paulo, SP, 2003.
- _____. **Samba Jazz Aquém e Além da Bossa Nova: Três arranjos de Céu e Mar de Johnny Alf.** 2010. 187p. Tese (Doutorado em Música) – Unicamp. Campinas, SP, 2010.
- GOMES, Sérgio. **Novos Caminhos da Bateria Brasileira.** São Paulo: Irmãos Vitale, 2008. 108p.
- KENNY, Barry J e GELRICH, Martin. **Improvisation: The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning.** Londres: Oxford University Press, 2002. 117-134p.
- MARQUES, Lourival. Entrevista com Luciano Perrone concedida ao autor. Radio Nacional RJ, 1976
- MCCASLIN, Jonathan David. **Melodic jazz drumming.** 2015. 205p. Tese (Doctor of Musical Arts) – University of Toronto, Toronto, 2015.
- MOREIRA, Uirá. **A História da Bateria. Da Idade da pedra ao Século XXI.** São Paulo, Independente. 167p.
- MUNIZ, José Junior. **Do Batuque à Escola de Samba.** São Paulo: Ed Símbolo, 1976.

- MONSON, Ingrid. **Say Something: Jazz Improvisation and Interaction**. Chicago: The University of Chicago Press, 1996. 253p.
- LEÓN, Argeliers. **Del Canto y el Tiempo**. 2 ed. La Havana: Letras Cubanas, 1984.
- PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz. **Música Brasileira e fricção de musicalidades**. OPUS, v.11, dez. 2005. Arquivo eletrônico disponível em <http://www.anppom.com.br/component/phocadownload/category/93-volume-11-dezembro-de-2005?download=1022:opus-11-piedade>. Acesso em 03/02/16
- O'MAHONEY, Terry. **Motivic Drum Soloing: Guide to Creative Phrasing and Improvisation**. Austrália: Hal Leonard, 2004. 86p.
- QUEIROZ, Luis Ricardo. **Pesquisa quantitativa e pesquisa qualitativa: Perspectivas para o campo da etnomusicologia**. Revista Claves. PPGM-UFPB, 2006. 87-98p.
- RIBEIRO, Hugo L. **A Análise Musical na Etnomusicologia**. Ictus Vol. 4. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia Disponível em pdf, 2002.
- RILEY, John. **The Art of Bop Drumming**. Manhattan Music Inc. 1994. 80p
 _____. **Beyond Bop Drumming**. Manhattan Music Inc. 1997. 80p
 _____. **The Jazz Drummer's Workshop: advanced concepts for musical development**. USA: Modern Drummer Publications, Inc. 2004. 64p
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001.
- SHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. São Paulo: Ed. Edusp, 1991. 272p.
- TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular: Da Modinha ao Tropicalismo**. São Paulo: Art Editora, 1986. 270p.
 _____. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998. 384p.
- VARGAS, H. **O enfoque do hibridismo nos estudos da música popular latino-americana**. Anais do V Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, 2004.
- VASCONCELOS, Ary. **Luciano Perrone**. 31 p. S/D.
- VEDANA, Hardy. **Jazz em Porto Alegre**. Porto Alegre: L&PM, 1987
- VELHO, Gilberto. **Observando o Familiar**. In: NUNES, Edson de Oliveira –A Aventura Sociológica, Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

ANEXOS

Manuscritos do LP Radamés Gnattali Sexteto – Série Depoimento - Vol. 2

Cochicho – Manuscrito.

Handwritten musical score for orchestra and voice, titled "Mod. 24 Andamento fello ultrano comp." and "Cymbal ad lib.".

The score is written on multiple staves, including staves for strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons), brass (Trumpets, Trombones, Tuba), and percussion (Cymbal). The tempo is marked "Andamento" and the dynamics range from "f" (forte) to "p" (piano).

The score is divided into sections, with the first section marked "Mod. 24" and the second section marked "Mod. 25". The tempo is marked "Andamento" and the dynamics range from "f" (forte) to "p" (piano).

The score is written in a style characteristic of early 20th-century manuscript notation, with many notes and rests written in a cursive, handwritten style. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Handwritten musical score on three systems, labeled 3, 4, and 5. The notation includes staves for melody, harmony, and bass, with various musical symbols, accidentals, and dynamic markings.

System 3: The first staff shows a melody line with a key signature change to one sharp (F#). The second staff contains harmonic accompaniment with chords such as Gm, Gm, Gm, Dm, Bm, A, D, Gm, C, Am, D, Bm, Am. The third staff shows a bass line.

System 4: The first staff continues the melody. The second staff contains harmonic accompaniment with chords such as Gm, Gm, Gm, Dm, Bm, A, D, Gm, C, Am, D, Bm, Am. The third staff shows a bass line.

System 5: The first staff continues the melody. The second staff contains harmonic accompaniment with chords such as Gm, Gm, Gm, Dm, Bm, A, D, Gm, C, Am, D, Bm, Am. The third staff shows a bass line.

Handwritten musical score on page 107, featuring multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into three systems, each starting with a circled number (1, 2, 3). The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and time signatures. The handwriting is in ink on aged paper.

System 1: Starts with a circled '1'. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and time signatures. The handwriting is in ink on aged paper.

System 2: Starts with a circled '2'. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and time signatures. The handwriting is in ink on aged paper.

System 3: Starts with a circled '3'. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and time signatures. The handwriting is in ink on aged paper.

Additional markings include 'f' (forte), 'p' (piano), and 'cresc.' (crescendo). The score concludes with a double bar line and a final note.

Handwritten musical score on page 108, featuring three systems of staves. The notation includes various musical symbols, clefs, and notes, with some text annotations in parentheses and superscripts.

System 1 (Top): Labeled with a circled "18" above the first staff. It consists of five staves. The second staff has a treble clef and contains notes with annotations: D^6 , E^6 , $F^{6\sharp}$, $G^{6\sharp}$, $A^{6\sharp}$, D^6 , G^6 , G^6 . The third staff has a bass clef and contains notes with annotations: $B^{6\flat}$, A^6 , D^6 , E^6 , $F^{6\sharp}$, $G^{6\sharp}$, $A^{6\sharp}$, D^6 , G^6 , G^6 . The fourth staff has a bass clef and contains notes with annotations: E^6 , $F^{6\sharp}$, $G^{6\sharp}$, $A^{6\sharp}$, D^6 , G^6 , G^6 . The fifth staff has a bass clef and contains notes with annotations: E^6 , $F^{6\sharp}$, $G^{6\sharp}$, $A^{6\sharp}$, D^6 , G^6 , G^6 . A circled "9" is written below the fifth staff.

System 2 (Middle): Labeled with a circled "9" above the first staff. It consists of five staves. The second staff has a treble clef and contains notes with annotations: $C^{9\sharp}$, $F^{9\sharp}$, $E^{9\sharp}$, $A^{9\sharp}$, D^9 . The third staff has a bass clef and contains notes with annotations: $C^{9\sharp}$, $F^{9\sharp}$, $E^{9\sharp}$, $A^{9\sharp}$, D^9 . The fourth staff has a bass clef and contains notes with annotations: $C^{9\sharp}$, $F^{9\sharp}$, $E^{9\sharp}$, $A^{9\sharp}$, D^9 . The fifth staff has a bass clef and contains notes with annotations: $C^{9\sharp}$, $F^{9\sharp}$, $E^{9\sharp}$, $A^{9\sharp}$, D^9 .

System 3 (Bottom): Labeled with a circled "9" above the first staff. It consists of five staves. The second staff has a treble clef and contains notes with annotations: $F^{9\sharp}$, $E^{9\sharp}$, $A^{9\sharp}$, D^9 . The third staff has a bass clef and contains notes with annotations: $F^{9\sharp}$, $E^{9\sharp}$, $A^{9\sharp}$, D^9 . The fourth staff has a bass clef and contains notes with annotations: $F^{9\sharp}$, $E^{9\sharp}$, $A^{9\sharp}$, D^9 . The fifth staff has a bass clef and contains notes with annotations: $F^{9\sharp}$, $E^{9\sharp}$, $A^{9\sharp}$, D^9 .

10

Handwritten musical score for guitar, numbered 10. The score is written on two systems of five staves each. The first system includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The music features a complex melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes. Chords are indicated by letters and numbers: Cm, F9, Bbm, Eb9, Cbm, D2, Gbm, C9, F7, Bbm. The second system continues the melody and includes a section marked "Dilemma" with a key signature change to two flats (B-flat, E-flat). The notation is dense and includes various musical symbols like slurs, ties, and dynamic markings.

Sofres Porque Queres – Manuscrito.

Handwritten musical score on three systems, featuring staves with notes, rests, and various musical notations. The score is written in a style typical of early 20th-century manuscript notation.

The first system is marked with a circled '2' in the top right corner. It consists of five staves. The top staff contains a melodic line with many beamed notes. The second staff has downward-pointing arrows. The third staff contains a series of chords and notes, with some text like 'F#m' and 'Bb9' written above. The fourth and fifth staves continue the musical notation.

The second system is marked with a circled '3' in the top right corner. It also consists of five staves. The top staff has a melodic line. The second staff contains a series of chords and notes, with some text like 'Em', 'Em Dm C#', 'D9', 'G4', 'G2' written above. The third, fourth, and fifth staves continue the musical notation.

The third system is marked with a circled '3' in the top left corner. It consists of five staves. The top staff has a melodic line. The second staff contains a series of chords and notes, with some text like 'G#m', 'Gm', 'G#m', 'Gm' written below. The third, fourth, and fifth staves continue the musical notation.

Handwritten musical score on three systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1: The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The third staff has a bass clef and a key signature of one flat. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as mf and f . A bracket labeled [4] is placed below the third staff.

System 2: The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The third staff has a bass clef and a key signature of one flat. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as mf and f . A bracket labeled [5] is placed below the third staff.

System 3: The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The third staff has a bass clef and a key signature of one flat. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as mf and f . A bracket labeled [5] is placed below the third staff.

Handwritten musical score for "Lied der Nachtigall" by Franz Schubert. The score is written on ten staves. The first system (staves 1-4) shows the vocal melody and piano accompaniment. The second system (staves 5-8) continues the vocal melody and piano accompaniment. The third system (staves 9-10) shows the vocal melody and piano accompaniment. The score is written in G major, 3/4 time, and is marked "Moderato". The title "Lied der Nachtigall" is written at the top. The composer's name "Franz Schubert" is written at the bottom. The score is handwritten and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score on page 114, featuring three systems of staves with musical notation and chord symbols.

System 1: The first system includes a treble clef staff with a wavy line, a bass clef staff with a melodic line, and a grand staff (treble and bass clefs) with a melodic line. Chord symbols written below the grand staff include Dm^7 , G^7 , C^7 , F^7 , and G^7 . A circled number "8" is written above the first staff.

System 2: The second system features a treble clef staff with a wavy line, a bass clef staff with a melodic line, and a grand staff with a melodic line. Chord symbols written below the grand staff include F^7 , A^7 , B^7 , A^7 , D^7 , C^7 , and G^7 .

System 3: The third system includes a treble clef staff with a wavy line, a bass clef staff with a melodic line, and a grand staff with a melodic line. Chord symbols written below the grand staff include B^7 , F^7 , E^7 , D^7 , G^7 , C^7 , F^7 , and G^7 . The word "sacral" is written above the first staff, and "acord" is written above the second staff.

6

Handwritten musical score on page 6 of manuscript 115. The score is written on ten staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The sixth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The seventh staff has a treble clef and a key signature of one flat. The eighth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The ninth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The tenth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are also some handwritten annotations in the margins.

Nova Ilusão – Manuscrito.

Nova Ilusão *Musica*

Mod. 6' - 88 (a 4)

Bat. 9 2

I Pian. 4 2

II Pia. 4 2

G. 4 2

acorde. 4 2

C.B. 9 2

1556

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

(3)

Handwritten musical score for three systems. The notation includes various musical symbols, clefs, and notes. The first system is labeled (3) and the second system is labeled (4).

System 1 (3):

- Staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 4/4. The melody consists of eighth and sixteenth notes.
- Staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 4/4. The melody consists of eighth and sixteenth notes.
- Staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 4/4. The melody consists of eighth and sixteenth notes.

System 2 (4):

- Staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 4/4. The melody consists of eighth and sixteenth notes.
- Staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 4/4. The melody consists of eighth and sixteenth notes.
- Staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 4/4. The melody consists of eighth and sixteenth notes.

System 3:

- Staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 4/4. The melody consists of eighth and sixteenth notes.
- Staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 4/4. The melody consists of eighth and sixteenth notes.
- Staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 4/4. The melody consists of eighth and sixteenth notes.

Handwritten musical score on three systems, labeled (5), (6), and (7). The notation includes staves with notes, rests, and various musical symbols, along with a bass line featuring chord symbols and rhythmic markings.

System (5): The first system is labeled (5) at the top. It features a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The bass line contains chord symbols such as D_4^+ , G^+ , D_4^+ , D_4^+ , G^+ , and D_4^+ .

System (6): The second system is labeled (6) at the top. It continues the musical notation with similar note values and rests. The bass line includes chord symbols like D_4^+ , G^+ , and D_4^+ .

System (7): The third system is labeled (7) at the top. It concludes the musical notation with final notes and rests. The bass line includes chord symbols like D_4^+ , G^+ , and D_4^+ .

Handwritten musical score on page 119, featuring three systems of staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings.

The first system (top) includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains several measures of music with notes, rests, and dynamic markings such as *lacr.* and *f*. A large bracket is visible on the right side of the system.

The second system (middle) is marked with a circled number (8) and contains musical notation with notes, rests, and dynamic markings such as *ad. l.* and *Dim*.

The third system (bottom) is marked with a circled number (9) and contains musical notation with notes, rests, and dynamic markings such as *calce* and *p*.

This page contains a handwritten musical score, likely for a piano or organ. The notation is spread across three systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and two single staves below it. The second system also features a grand staff and two single staves. The third system shows a grand staff and two single staves, with a large, stylized flourish or signature in the center. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The handwriting is in ink on aged, slightly yellowed paper.

Handwritten musical score on page 121. The score is written on a system of staves. The first staff is labeled "flut." and contains a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is labeled "ac." and contains a treble clef and a key signature of one flat. The third staff is labeled "cb." and contains a bass clef and a key signature of one flat. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains musical notation for the flut., ac., and cb. parts. The second measure contains musical notation for the flut. and ac. parts, with chord symbols written below the ac. staff: C⁶, A⁶, G⁷, and C⁶. The score is written in a cursive, handwritten style.

This image shows a handwritten musical score on three systems of staves. The notation is in ink on aged paper.

System 1: The first system consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The fifth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A circled "Sword" is written in the fourth staff. The system is numbered "3" in a box at the bottom left.

System 2: The second system consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The fifth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A circled "Sword" is written in the fourth staff. The system is numbered "4" in a box at the bottom left.

System 3: The third system consists of five staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The fifth staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A circled "Sword" is written in the fourth staff. The system is numbered "4" in a box at the bottom left.

Handwritten musical score on ten staves, featuring complex notation, accidentals, and dynamic markings. The score is divided into sections marked with circled numbers 3, 5, and 6.

Section 3: The first system includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The notation includes various note values, rests, and accidentals. A circled number 3 is visible at the top right of the first system.

Section 5: The second system is marked with a circled number 5. It continues the musical notation with similar complexity, including many accidentals and dynamic markings like *p* (piano) and *f* (forte).

Section 6: The third system is marked with a circled number 6. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes a variety of note values and rests. A circled number 6 is visible at the top right of the third system.

The score is written in a fluid, handwritten style, with many accidentals and dynamic markings throughout. The notation is dense and complex, suggesting a highly technical or experimental piece of music.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes various clefs (soprano, alto, tenor, bass), time signatures, and musical notes. Performance instructions and markings are present throughout the score:

- Staff 1:** *ligato (cantabile)* written above the staff.
- Staff 2:** *mf* (mezzo-forte) marking.
- Staff 3:** *mf* (mezzo-forte) marking.
- Staff 4:** *VIVO* marking.
- Staff 5:** *Tambora* marking.
- Staff 6:** *caixa* marking.
- Staff 7:** *Tambora* marking.
- Staff 8:** *ad lib* marking.
- Staff 9:** *dim e rall* (diminuendo e rallentando) marking.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and corrections, including a boxed number "41" on the eighth staff.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves and musical notation. The score is divided into sections, with measures 12 and 13 highlighted.

Section 12 (VIVO):

- Measures 12-13: Marked "VIVO". The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte).
- Measures 14-15: Marked "Marcad". The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte).
- Measures 16-17: Marked "Tamb.". The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte).

Section 13:

- Measures 18-19: Marked "13". The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte).
- Measures 20-21: Marked "13". The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte).

The score is written in a style typical of handwritten musical notation, with various notes, rests, and dynamic markings. The paper shows signs of age, including yellowing and some staining.

Handwritten musical score on page 128. The score is written on multiple staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and several single staves. The notation includes notes, rests, and various musical symbols. Handwritten annotations in Russian are present throughout the score:

- ду* (du) - written above the first staff.
- уав* (uav) - written above the second staff.
- ду* (du) - written above the third staff.
- ду* (du) - written above the fourth staff.
- ду* (du) - written above the fifth staff.
- ду* (du) - written above the sixth staff.
- ду* (du) - written above the seventh staff.
- ду* (du) - written above the eighth staff.
- ду* (du) - written above the ninth staff.
- ду* (du) - written above the tenth staff.
- ду* (du) - written above the eleventh staff.
- ду* (du) - written above the twelfth staff.
- ду* (du) - written above the thirteenth staff.
- ду* (du) - written above the fourteenth staff.
- ду* (du) - written above the fifteenth staff.
- ду* (du) - written above the sixteenth staff.
- ду* (du) - written above the seventeenth staff.
- ду* (du) - written above the eighteenth staff.
- ду* (du) - written above the nineteenth staff.
- ду* (du) - written above the twentieth staff.
- ду* (du) - written above the twenty-first staff.
- ду* (du) - written above the twenty-second staff.
- ду* (du) - written above the twenty-third staff.
- ду* (du) - written above the twenty-fourth staff.
- ду* (du) - written above the twenty-fifth staff.
- ду* (du) - written above the twenty-sixth staff.
- ду* (du) - written above the twenty-seventh staff.
- ду* (du) - written above the twenty-eighth staff.
- ду* (du) - written above the twenty-ninth staff.
- ду* (du) - written above the thirtieth staff.
- ду* (du) - written above the thirty-first staff.
- ду* (du) - written above the thirty-second staff.
- ду* (du) - written above the thirty-third staff.
- ду* (du) - written above the thirty-fourth staff.
- ду* (du) - written above the thirty-fifth staff.
- ду* (du) - written above the thirty-sixth staff.
- ду* (du) - written above the thirty-seventh staff.
- ду* (du) - written above the thirty-eighth staff.
- ду* (du) - written above the thirty-ninth staff.
- ду* (du) - written above the fortieth staff.
- ду* (du) - written above the forty-first staff.
- ду* (du) - written above the forty-second staff.
- ду* (du) - written above the forty-third staff.
- ду* (du) - written above the forty-fourth staff.
- ду* (du) - written above the forty-fifth staff.
- ду* (du) - written above the forty-sixth staff.
- ду* (du) - written above the forty-seventh staff.
- ду* (du) - written above the forty-eighth staff.
- ду* (du) - written above the forty-ninth staff.
- ду* (du) - written above the fiftieth staff.
- ду* (du) - written above the fifty-first staff.
- ду* (du) - written above the fifty-second staff.
- ду* (du) - written above the fifty-third staff.
- ду* (du) - written above the fifty-fourth staff.
- ду* (du) - written above the fifty-fifth staff.
- ду* (du) - written above the fifty-sixth staff.
- ду* (du) - written above the fifty-seventh staff.
- ду* (du) - written above the fifty-eighth staff.
- ду* (du) - written above the fifty-ninth staff.
- ду* (du) - written above the sixtieth staff.
- ду* (du) - written above the sixty-first staff.
- ду* (du) - written above the sixty-second staff.
- ду* (du) - written above the sixty-third staff.
- ду* (du) - written above the sixty-fourth staff.
- ду* (du) - written above the sixty-fifth staff.
- ду* (du) - written above the sixty-sixth staff.
- ду* (du) - written above the sixty-seventh staff.
- ду* (du) - written above the sixty-eighth staff.
- ду* (du) - written above the sixty-ninth staff.
- ду* (du) - written above the seventieth staff.
- ду* (du) - written above the seventy-first staff.
- ду* (du) - written above the seventy-second staff.
- ду* (du) - written above the seventy-third staff.
- ду* (du) - written above the seventy-fourth staff.
- ду* (du) - written above the seventy-fifth staff.
- ду* (du) - written above the seventy-sixth staff.
- ду* (du) - written above the seventy-seventh staff.
- ду* (du) - written above the seventy-eighth staff.
- ду* (du) - written above the seventy-ninth staff.
- ду* (du) - written above the eightieth staff.
- ду* (du) - written above the eighty-first staff.
- ду* (du) - written above the eighty-second staff.
- ду* (du) - written above the eighty-third staff.
- ду* (du) - written above the eighty-fourth staff.
- ду* (du) - written above the eighty-fifth staff.
- ду* (du) - written above the eighty-sixth staff.
- ду* (du) - written above the eighty-seventh staff.
- ду* (du) - written above the eighty-eighth staff.
- ду* (du) - written above the eighty-ninth staff.
- ду* (du) - written above the ninetieth staff.
- ду* (du) - written above the ninety-first staff.
- ду* (du) - written above the ninety-second staff.
- ду* (du) - written above the ninety-third staff.
- ду* (du) - written above the ninety-fourth staff.
- ду* (du) - written above the ninety-fifth staff.
- ду* (du) - written above the ninety-sixth staff.
- ду* (du) - written above the ninety-seventh staff.
- ду* (du) - written above the ninety-eighth staff.
- ду* (du) - written above the ninety-ninth staff.
- ду* (du) - written above the hundredth staff.

The image shows a handwritten musical score for 'Ave Maria' by Schubert. The score is written on multiple staves, including piano accompaniment and vocal lines. Key features include:

- Tempo and Mood:** The score is marked 'Allegro Moderato' and 'Andante'.
- Instrumentation:** The piano part is written for a grand piano, with staves for the right and left hands. The vocal part is written for a soprano or alto voice.
- Annotations:** The score includes various handwritten notes and markings, such as 'Ave Maria', 'Andante', 'Allegro Moderato', and 'Ave Maria'.
- Structure:** The score is divided into sections, with measures numbered 15 and 17. The piano part includes a section marked 'Ave Maria' and a section marked 'Ave Maria'.
- Handwritten Notes:** The score includes various handwritten notes and markings, such as 'Ave Maria', 'Andante', 'Allegro Moderato', and 'Ave Maria'.

Handwritten musical score on page 130, featuring multiple staves and sections.

Section II: Triosento

Measure 18: The score begins with a tempo marking *Mod. ♩ =* and a dynamic marking *pp*. The notation includes a piano part with a *Prato* marking and a string part with a *com pedal* marking. The measure is marked with a circled **18**. The text *segue ad lib. brucke* is written at the end of the measure.

Measure 19: The score continues with a tempo marking *Al. 1.º 2* and a dynamic marking *pp*. The notation includes a piano part with a *per ex. tem* marking and a string part with a *com pedal* marking. The measure is marked with a circled **19**. The text *Segue ad lib. brucke* is written at the end of the measure.

The score is written in a handwritten style, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered 130 in the top right corner.

Handwritten musical score on page 131, featuring two systems of staves. The notation is in a 19th-century style, likely for a symphony or concert band.

System 1 (Measures 1-10):

- Staff 1: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 1-4 contain rests. Measures 5-10 contain a melodic line with slurs and ties.
- Staff 2: Treble clef. Measures 1-4 contain rests. Measures 5-10 contain a melodic line with slurs and ties.
- Staff 3: Treble clef. Measures 1-4 contain rests. Measures 5-10 contain a melodic line with slurs and ties.
- Staff 4: Treble clef. Measures 1-4 contain rests. Measures 5-10 contain a melodic line with slurs and ties.
- Staff 5: Treble clef. Measures 1-4 contain rests. Measures 5-10 contain a melodic line with slurs and ties.
- Staff 6: Treble clef. Measures 1-4 contain rests. Measures 5-10 contain a melodic line with slurs and ties.
- Staff 7: Treble clef. Measures 1-4 contain rests. Measures 5-10 contain a melodic line with slurs and ties.
- Staff 8: Treble clef. Measures 1-4 contain rests. Measures 5-10 contain a melodic line with slurs and ties.
- Staff 9: Treble clef. Measures 1-4 contain rests. Measures 5-10 contain a melodic line with slurs and ties.
- Staff 10: Treble clef. Measures 1-4 contain rests. Measures 5-10 contain a melodic line with slurs and ties.

System 2 (Measures 11-20):

- Staff 1: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 11-14 contain rests. Measures 15-20 contain a melodic line with slurs and ties.
- Staff 2: Treble clef. Measures 11-14 contain rests. Measures 15-20 contain a melodic line with slurs and ties.
- Staff 3: Treble clef. Measures 11-14 contain rests. Measures 15-20 contain a melodic line with slurs and ties.
- Staff 4: Treble clef. Measures 11-14 contain rests. Measures 15-20 contain a melodic line with slurs and ties.
- Staff 5: Treble clef. Measures 11-14 contain rests. Measures 15-20 contain a melodic line with slurs and ties.
- Staff 6: Treble clef. Measures 11-14 contain rests. Measures 15-20 contain a melodic line with slurs and ties.
- Staff 7: Treble clef. Measures 11-14 contain rests. Measures 15-20 contain a melodic line with slurs and ties.
- Staff 8: Treble clef. Measures 11-14 contain rests. Measures 15-20 contain a melodic line with slurs and ties.
- Staff 9: Treble clef. Measures 11-14 contain rests. Measures 15-20 contain a melodic line with slurs and ties.
- Staff 10: Treble clef. Measures 11-14 contain rests. Measures 15-20 contain a melodic line with slurs and ties.

Handwritten annotations include "Horn" and "Cl." (Clarinet) in the first system, and "2nd Cl." in the second system. The page is numbered "131" in the top right corner.

Handwritten musical score on page 132, featuring multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings like "dim" and "p". The score is written in ink on aged paper. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and note values. There are also some handwritten annotations and markings, including "dim", "p", and "arco". The score is organized into measures, with some measures containing multiple notes and others containing rests. The handwriting is clear and legible.

The score is divided into three main sections, each starting with a measure number in a box:

- Section 1 (Measures 1-4):** The first section begins with measure 1. It features a series of notes on the first staff, followed by rests on the second and third staves. The notation includes various note values and rests.
- Section 2 (Measures 5-8):** The second section begins with measure 5. It features a series of notes on the first staff, followed by rests on the second and third staves. The notation includes various note values and rests.
- Section 3 (Measures 9-12):** The third section begins with measure 9. It features a series of notes on the first staff, followed by rests on the second and third staves. The notation includes various note values and rests.

The score concludes with a final measure, marked with a double bar line. The overall structure of the score is clear and well-organized, with distinct sections and measures.

Handwritten musical score on page 133. The score is written on multiple staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and several individual staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *rac* (ritardando). The score is divided into sections, with the first section labeled *Lento* and the second section labeled *III Lento, Ritardando*. The third section is marked with a box containing the number 26 and the text *Andante, Ritardando*. The fourth section is marked with the word *Tempo*. The score concludes with a final measure marked with a double bar line and a fermata.